DIE ANFÄNGE DER GOTIK IN TOSKANA.

BEITRÄGE ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN GOTIK.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT VON

CURT KREPLIN
AUS HAMBURG.

ACAD. LUND. RAT. BIBL.

BORNA-LEIPZIG
BUCHDRUCKEREI ROBERT NOSKE
1909.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Schmarsow und **Seeliger.**

Leipzig, den 29. Oktober 1908. Der Procancellar.
Stieda.

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Erstes Kapitel. San Galgano	2
Zweites Kapitel. Assisi	10
Drittes Kapitel. Arnolfo di Cambio	20
Viertes Kapitel. Siena	30
Fünftes Kapitel. Florenz	51
Rückblick	74

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit skizziert den Entwicklungsgang der italienischen Gotik auf einem räumlich und stofflich beschränkten Gebiet in ihren Anfängen.

An einzelnen Beispielen werden die Probleme der Durchdringung der Stile, der Assimilation und Differenzierung aufgezeigt. Man hat bisher die italienische Gotik zu sehr mit den Augen des nordischen Betrachters als eine isolierte Erscheinung, als Fremdkörper im Kunstleben Italiens gesehen. Ebensowenig wie die Renaissance kann die Gotik in diesem Sinne verstanden werden. In der italienischen Kunstentwicklung des Mittelalters ist die Gotik eine Macht. Sie führt an die Schwelle der Renaissance. Die Architektur ist die herrschende Kunst im Trecento und bleibt es bis tief ins Quattrocento hinein. Plastik und Malerei empfangen von ihr ihre Aufgaben und können in ihrem Wesen nicht ohne sie begriffen werden.

Unsere Erkenntnis der italienischen Gotik steht erst in den Anfängen. Weite Gebiete sind noch so gut wie unbekannt. Monographien der wichtigsten Denkmäler fehlen fast gänzlich. Die Geschichte des gotischen Profanbaus ist noch zu schreiben. Das reiche Material der Archive harrt noch der Ausbeutung; das wichtige Kapitel der Vasarikritik ist erst begonnen worden. Und doch ist Vasari unsere einzige Quelle literarischer Art, für die Kenntnis der Kunst des Trecento von unschätzbarem Wert. Aber wichtiger als alles andere sind natürlich die Denkmäler selbst. Enlarts Untersuchungen sind grundlegend für die Geschichte der italienischen Gotik geworden. Aber solange noch solche Dinge wie die Baugeschichte von San Francesco zu Assisi und die Datierung der Sieneser Domfassade, um nur diese zu nennen, noch kontrovers sind, muß jeder Versuch, die Geschichte der italienischen Gotik zu schreiben, als verfrüht gelten. Wenn sie dereinst geschrieben werden wird, wird auch das Problem, das hier zugrunde liegt, das Problem der Entstehung der Renaissance, seiner Lösung näher gerückt sein.

Erstes Kapitel.

San Galgano.

Die Cisterziensermönche, diese Wegbereiter der Gotik in den Ländern Europas, haben die Keime des neuen Stils nach Italien verpflanzt. Die ältesten Denkmäler der Baukunst der Cisterzienser auf italienischem Boden sind die Abteikirchen von Fossanuova und Casamari, beide im südlichen Latium gelegen.[1]) Eine Tochtergründung der Abtei Casamari ist die Abtei von San Galgano, in der heutigen Provinz Siena in der ehemaligen Diözese Volterra gelegen.[2])

Die Kirche der Abtei Fossanuova (ca. 1170—1200 erbaut, 1208 von Innocenz III. geweiht) steht auf der Stufe der burgundisch-cisterziensischen Frühgotik, wie sie etwa durch die Kirche von Pontigny[3]) in Burgund vertreten wird.

In der Bauschule der Cisterzienser war die Rudimentärgotik zuerst zum Siege gelangt. Wenn auch im burgundischen Kirchenbau der Spitzbogen schon längst angewandt worden war, so war das Neue doch erst dann gegeben, als die Cisterzienser das technische Prinzip des Rippengewölbes im Dienste ihrer Reformideen für den Kirchenbau durchführten. Die Aufgabe war die Gewinnung eines einheitlichen Langraums für die Gemeinde und eines entsprechenden Chorhauses für die Mönche, in dem die Reliquienaltäre untergebracht waren; unter Vermeidung alles unnötigen baulichen Aufwandes im Sinne des neuen Ideals der Armut und nüchternen Einfachheit. Die Lösung brachte das Rippengewölbe, es führte zu einer neuen Deckenbildung, einem besonderen System des Aufbaus und einer eigenartigen Form der Stützen. Es entstand der cisterziensisch-frühgotische Kirchenbau. Sein Charakteristikum ist die durchgehende Travee mit

---

[1]) Enlart, „Les Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie", Paris 1894. Grundlegend.

[2]) Über Fossanuova und Casamari Enlart a. a. O. S. 33ff., 40ff. und Taf. I—V.

[3]) vgl. Dehio, „Zwei Cisterzienserkirchen", im „Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen" XII (1891) S. 91ff.

oblongem Mittelfeld und eine Reihe von geradlinig geschlossenen Chorkapellen von gleicher Breite und Tiefe, die sich an das Altarhaus schließen.

Die Abteikirche von Fossanuova ist ein getreues Abbild burgundischer Mönchskirchen frühgotischer Zeit auf italienischem Boden. Sie ist noch mit Gratgewölben eingewölbt, nur in Chor und Vierung begegnen Rippengewölbe. Die Proportionen des Innern zeigen im Vergleich zu Pontigny schon eine leise Verschiebung nach dem Schlanken hin. Die massiv gebildeten kreuzförmigen Pfeiler rücken nah aneinander, so daß die Joche des Langhauses länglich-rechteckige Grundrißgestalt bekommen. Dadurch entsteht der geschlossene Charakter dieses Langhausraumes, dem die dunklen Seitenschiffe mit ihren niedrigen Gewölben völlig untergeordnet sind. Eine große Richtungsachse leitet ungebrochen auf das Altarhaus, den wichtigsten Raum in der Mönchskirche, hin, und die enggestellten Arkaden und Pfeiler mit der vertikal zur Decke aufstrebenden Gliederung verstärken in gleichmäßiger Reihung den Richtungsakzent. Im Obergaden wiederholten die schlichten Wandöffnungen, hier Lichtfaktoren, das Motiv der Reihung, jäh durch die großen Bogen des Querhauses unterbrochen. Jenseits noch zwei Wandöffnungen im Obergaden des Altarhauses, unterhalb deren ein Gesims sich aus dem Langhause fortsetzt, das so Ober- und Unterregion in primitiver Weise voneinander scheidet. Das Querhaus kommt wenig zur Geltung, und das Kuppelgewölbe der Vierung verrät nicht, daß es einen schlanken Turm trägt, der für den Betrachter draußen ein ragendes Symbol für jene Stelle im Kirchenkörper ist, an der seine Glieder verwachsen, und wo geistig die Region des Hochheiligsten beginnt.

Die Außenwände des Langhauses sind durch Strebepfeiler, die in regelmäßigen Abständen sich aneinander reihen, gegliedert. Zwischen ihnen verschwinden fast die unansehnlichen Fenster, und es kommt der Eindruck einer großen, geschlossenen Wand, die vertikal gegliedert ist, zustande. Die Fassadenwand ist von vorladenden Eckpfeilern in ganzer Höhe umrahmt und nach oben durch einen Spitzgiebel abgeschlossen. Im unteren Teil ist das Portal eingebaut. Die spitzbogigen Laibungen sind stark eingeschrägt und ruhen auf alternierenden Wandpfeilern und Halbsäulen. Darüber ein Giebelaufbau, dessen Seiten ein Konsolengesims begleitet. Das Hauptmotiv der Fassade ist eine gewaltige, zwölfteilige Rose. Ihre Bildung zeigt die Formen burgundischer Frühgotik, während das Portal in seinem Gesamtaufbau eher an romanisch-lombardische Motive erinnert. Vielleicht haben hier jene lombardischen Steinmetzen, die aus der Gebirgsgegend

von Como stammend, schon in vorromanischer Zeit über Toskana verbreitet sind, ihre Tätigkeit entfaltet. Überall werden sie, durch die Bedingungen des vorhandenen Materials usw. gebunden, allmählich zu Trägern einer spezifischen Lokalkunst. Der achteckige, auf den Vierungsbogen aufsetzende Turm ist seinem zweigeschossigen, von zierlichen, zweiteiligen Spitzbogenfenstern durchbrochenen Aufbau nach wieder ganz burgundisch-frühgotisch.

Werfen wir noch einen raschen Blick auf die Klosterbauten,[4]) so ist hier wohl der Kreuzgang das Wichtigste. Die Säulen des Umgangs sind gekuppelt und verraten in der äußerst zierlichen Bildung römisch-kosmatischen Einfluß. Fast jede Säule ist verschieden gestaltet, gewunden oder mit Mosaikdekorationen, mit figürlichen Tierdarstellungen usw. Auch Kapitelle und Basen sind ganz dekorativ und malerisch behandelt, völlig im Gegensatz zur strengen, schlichten Cisterzienserkunst. — An der inneren Seite der Arkaden sind diese von einem Bogenprofil begleitet, dessen Anfänger auf Kämpfern aufsetzen, die als menschliche Köpfe gestaltet sind. Dieses Motiv stammt wohl aus der romanisch-lombardischen Kunst, es wird uns auch in Pisa noch begegnen.[5]) Ferner ist der Kapitelsaal in Fossanuova bemerkenswert, ein reiches Beispiel cisterziensisch-burgundischer Frühgotik, mit Bündelpfeilern und Knospenkapitellen, deren herbe Bildung plastisches Empfinden verrät, indem hier die in wenigen großen Flächen behandelten Blätter mit ihren Knospenendungen noch mit dem Kapitellkörper verwachsen sind und eine Einheit mit ihm bilden.

Die Kirche der Abtei Casamari (bei Veroli), einer Gründung von Fossanuova, wurde 1217 geweiht, in Anwesenheit Honorius' III. Die Kirche entstand also nach der Vollendung von Fossanuova (1208—1217); der Plan ist der gleiche geblieben, nur daß Rippengewölbe auch im Langhaus das System bilden. Nur in den jüngsten Teilen, in Lichtgaden und Gewölbe tritt eine leichte Steigerung des gotischen Elements auf. Die Joche des Langhauses sind nicht ganz so breit wie in Fossanuova, die Arkaden des Untergeschosses gedrückter, sodaß die Fenster im Obergaden weiter hinabreichen als in Fossanuova. Die beiden Joche des Chorhauses, die dort noch einzeln gewölbt sind, werden hier von einem einzigen Kreuzgewölbe überwölbt, auch das ist ein Schritt im Sinne einer Selbständigmachung des Altarhauses über Fossanuova hinaus.

---

[4]) vgl. Frothingham, „Introduction of Gothic Architecture in Italy“ in „American Journal of Archeology“ 1890.

[5]) Abb. Enlart a. a. O. Taf. XVIII.

So ergibt sich für den inneren Aufbau im ganzen das System von Fossanuova, ein aus durchgehenden Jochen gebildetes, mit Rippengewölben überwölbtes Langhaus, ein ebenso überwölbtes Quer- und Altarhaus, neben dem je zwei rechteckige Kapellen sich gegen das Querschiff öffnen. Die Wände des Langhauses sind völlig ungegliedert; das Ganze atmet den Geist der strengen Einfachheit dieser burgundisch-frühgotischen Cisterzienserkirchen.

Die Frontseite der Kirche von Casamari[6]) ist durch eine eingeschossige Vorhalle ausgezeichnet, die sich in ganzer Breite vor die Fassadenseite legt und sich in drei Bogen öffnet, von denen der mittlere rund, die andern beiden spitz sind. Die Gestaltung des Geländes bedingt, daß die Kirche erhöht liegt, und man zu der Vorhalle auf einer groß wirkenden Freitreppe ansteigt. Der obere, über dem Pultdach der Vorhalle sichtbare Teil der Fassade erhebt sich zwischen zwei Strebepfeilern an den Ecken, und ist mit einem schlichten Radfenster zwischen zwei spitzbogigen Wandöffnungen geziert. Nach oben ist die Fassade mit einem Spitzgiebel mit Konsolengesims abgeschlossen, in dem sich drei Fenster, von denen das mittlere spitzbogig ist, öffnen.

Der Bau der Kirche der von Casamari aus im Sienesischen gegründeten Abtei von San Galgano[7]) wurde um das Jahr 1224 begonnen, machte gegen 1245 rasche Fortschritte und war um 1262 zum größten Teil vollendet. 1257 wurde ein Altar, 1288 eine der Kapellen gestiftet.[8])

Die Kirche ist eine dreischiffige Kreuzanlage, das Langhaus aus sieben durchgehenden Traveen bestehend, die querrechteckigen Grundriß haben, und gegen die die Joche der Seitenschiffe axial gestellt sind. Das Querschiff ist wenig ausladend gebildet; das quadratische Altarhaus wird von je zwei geradlinig geschlossenen Kapellen flankiert, die sich ebenso gegen das Querhaus öffnen.

Das Gewölbesystem ist dem von Casamari nachgebildet, kreuzförmige Pfeiler tragen die Gewölbe. Den Pfeilern sind auf der nach dem Mittelschiff liegenden Seite Zweidrittelsäulen vorgelegt, die auf vorspringenden Konsolen in einiger Höhe vom Boden aufsteigen, und auf der in Kämpferhöhe die Gewölberippen aufsetzen. Die Arkaden des Mittelschiffs sind spitzbogig

---

[6]) Abb. Enlart a. a. O. Taf. V.

[7]) Jetzt Ruine, ca. 40 km SW Siena bei Chiusdino im Mersetal. A. Canestrelli, „L'Abbazia di San Galgano", Florenz 1896; Enlart a. a. O. S. 48ff. Taf. VI, VII.

[8]) Die Baugeschichte klärte auf Grund der Urkunden Canestrelli a. a. O. S. 69ff.

und haben doppelte Bogenlaibungen, von denen die äußere auf der ebenen Platte der seitlichen Pfeilervorlage ruht, die innere auf einer mit Kapitell und Basis ausgestatteten Säule aufsetzt. Die Wände des Obergadens sind völlig schlicht und nur von einem aus Wulst und Kehle zusammengesetzten Gesims in Kämpferhöhe, das die Wände umzieht, gegliedert. Die Profile der Quergurten sind quadratisch, die gestelzten Diagonalrippen sind in einem mandelförmig zugespitzten, von zwei Stäbchen begleiteten Band profiliert.[9]) Die attischen Säulenbasen sind überall mit Eckblättern belegt, der Torus schwillt etwas über die Plinthe über.[10]) Die Kapitelle sind sehr mannigfaltig gebildet. Im südlichen Querschiffe sind es Knospenkapitelle, im südlichen Seitenschiffe haben sie korinthischen Typus, mit reich und üppig profiliertem Akanthusblattwerk. Im nördlichen Seitenschiff dagegen haben die Kapitelle roh ausgeführten, fügürlichen Schmuck. Die Schlußsteine der Gewölbe sind als Rosetten gebildet und mit Blattwerk belegt.[11]) Die Fenster[12]) im Obergaden sind auffallend breit und hoch, zweiteilig, spitzbogig und im oberen Bogenfeld mit schlicht gezeichnetem Maßwerk gefüllt. Nur in den zwei dem Querhaus benachbarten Jochen sind die Fenster einfach spitzbogig wie in Casamari. Die Chorwand wird von zwei Reihen je drei spitzbogiger Fenster durchbrochen, während darüber ein gewaltiges Rundfenster sich öffnet. Auch die Giebelwände der Kreuzarme sind von Rundfenstern durchbrochen. Noch vorhandene Reste lassen erkennen, daß diese Öffnungen von einer durchbrochenen Steinplatte gefüllt waren; ein Mittelrund ist herausgemeißelt und peripherisch mit einer regelmäßigen Zahl gleicher Kreisöffnungen umzogen.

Das Äußere wird in seiner Gliederung durch die mächtigen Strebepfeiler bestimmt, die in regelmäßigen Abständen die Mauern des Langhauses und der Kreuzarme gliedern. Die Stirnmauern des Querhauses sind an den Ecken durch stark ausgebildete Eckpfeiler versteift. Das Mittelschiff ragt hoch über die Seitenschiffe auf. Hier wie auch im Innern ist das Material Wechselstein, in farbigen Horizontalstreifen geschichtet. Die Fassade ist nur im unteren Teile halbwegs vollendet. Drei schlichte Portale, zwischen denen Halbsäulen stehen, die dazu bestimmt schienen, als Träger für vorgeblendete, nicht ausgeführte Rundbogen zu dienen. Der obere Teil dieser Fassade ist im Rohbau

---

[9]) Abb. Enlart a. a. O. S. 282 Fig. 113.
[10]) Abb. Canestrelli a. a. O. Taf. VIII, IX.
[11]) Abb. daselbst S. 96 Fig. 26.
[12]) Für das folgende vgl. die Abb. bei Canestrelli.

stehen geblieben; er wird von zwei hohen rundbogigen Fensteröffnungen durchbrochen.

In der Kirche von San Galgano treten uns zwei Bauperioden entgegen; die ältere umfaßt Chor, Querschiff und die ersten zwei Joche des Langhauses neben der Vierung. In diesen Teilen treten noch die engen spitzbogigen Wandöffnungen wie in Casamari auf, höchstens daß der obere Teil der Stirnwände des Querhauses von einem zweiteiligen Maßwerkfenster durchbrochen wird, während die oberen Wände der zwei Langhausjoche je ein Rundfenster aufweisen. Die jüngere Bauperiode umfaßt den Obergaden des übrigen Teiles des Langhauses über sechs Joche hin. Hier sitzen, wie schon erwähnt, große zweiteilige Maßwerkfenster. Diese veränderte Anlage ist ein Beweis, daß der uns unbekannte neue Baumeister der Kirche hier etwas anderes schaffen wollte: es wird eine neuartige Auseinandersetzung zwischen Arkadengeschoß und Obergaden erreicht oder angebahnt. Der Lichtgaden macht sich bereits als selbständiger Raumfaktor neben den übrigen, Arkadengeschoß und Decke, geltend. Das durch die großen Fensteröffnungen eindringende Licht wirkt gleichmäßig erhellend, die scharfen Licht- und Schattenkontraste auflösend, nicht mehr zersetzend wie in Fossanuova. Wie jeder Kirchenkörper von innen nach außen wächst und besonders der gotische Bau den Kern seines architektonischen Wesens im Gewölbe hat, von wo aus alle übrigen Glieder dieses Körpers hervorwachsen, so dürfen wir auch in San Galgano vom Kern auf die Schale, vom Innern auf das Äußere schließen.

Am Außenbau der Kirche von San Galgano sehen wir alle Teile, außer der Fassade, selbständig entwickelt, die äußere Wand des Chorhauses steigt hoch auf, an den Ecken von Strebepfeilern versteift. Aber diese Wand ist keine geschlossene Einheit mehr, sie ist aufgelöst in eine Reihe von gleichwertigen Wandöffnungen, in doppelter Reihung übereinander. Diese Öffnungen werden oben von einem gewaltigen, offenen Rund, das frei in der Mitte schwebt, akzentuiert.

Ähnlich sind die seitlichen Abschlüsse des Querhauses behandelt. Hier wird der obere Teil der Wand in ganzer Breite von einem weitgeöffneten Spitzbogenfenster durchbrochen. Und da hier die Eckpfeiler gewaltig in die Breite gestaltet sind, so erhält auch dieser Teil ein selbständiges Gepräge. Gegen die weit vorspringenden Arme des Querhauses liegen die Langhauswände zurück. Sie sind vertikal in regelmäßigen Abständen durch schlanke Strebepfeiler gegliedert, die über den Dächern der niedrigen Seitenschiffe aufsteigen. An den aus der älteren Bauperiode herrührenden Teilen, den zwei an das Querschiff anstoßenden

Jochen des Langhauses sieht man, wie sehr hier die schmalen Fenster mit den dafür zu großen Rundöffnungen darüber das einheitliche Zusammenwirken beeinträchtigen. Deshalb ist der Urheber der späteren Teile mit vollem Recht von dem ursprünglichen Entwurf abgewichen. An den folgenden Langhauswänden weiten sich die großen Spitzbogenfenster zwischen den Strebepfeilern, trefflich in die Wandfläche komponiert, ohne sie aufzulösen. Es entsteht so gegenüber der Behandlung der Querhausenden eine gleichwertige Reihe abgewogener raumöffnender und raumschließender Faktoren in einer zweiten Blickebene, mit einem leise abgeschwächten Bedeutungsakzent.

Der Kirchenbau von San Galgano bezeichnet die Stufe der Entwicklung, wo die als wurzelloses Gewächs auf italienischem Boden verpflanzte Gotik sich zu selbständigem Leben regt.

San Galgano ist der Ausgangspunkt gotischer Entwicklung in Toskana.

Von Fossanuova und Casamari aus erobert die cisterziensische Frühgotik die Landschaften Mittel- und Unteritaliens, bis nach Sizilien vordringend. Sie behält die Führerrolle, bis sie mit dem Beginn der Angiovinenherrschaft in Süditalien von der nordfranzösischen Gotik abgelöst wird. Den politischen Umschwung begleitet der Wechsel der Stile. Die großen Kirchen- und Festungsbauten der Dynastie rufen eine nordfranzösisch-provenzalische Bauschule ins Land, während andererseits von der Levante (Palästina-Cypern) her, durch die französischen Ritterorden vermittelt, die nordfranzösische Gotik eindringt (Barletta, San Sepolcro).

In jähem Wechsel folgen sich die Stile. In den ersten Regierungsjahren Karls I. entstand als Siegesdenkmal auf dem Schlachtfelde von Tagliacozzo (1268) die Abtei Santa Maria della Vittoria. Nachforschungen haben in jüngster Zeit die spärlichen Überreste der einstigen Abteikirche aufgedeckt.[13]) Das Vorhandene genügt aber, um zu erkennen, daß es sich hier um einen Bau der burgundisch-cisterziensischen Frühgotik von Fossanuova und Casamari handelt. — In späterem Zusammenhang wird von ihm zu handeln zu sein. — Bis an die Küste des Adriatischen Meeres dringt die Cisterziensergotik vor. In der Ebene am Nordrand der Garganohalbinsel erhebt sich die gewaltige Kirche des Klosters von Ripalta, während weiter nördlich die Abtei Santa Maria d'Arabona, schon im Gebirge, einen Mittelpunkt der eindringenden Gotik in diesen Gegenden bezeichnet. Von hier strahlt sie über in den städtischen Kirchenbau des Landes, in

[13]) Über Scurcula vgl. eine Notiz von Fiocca „L'Arte" 1905.

friedlichem Wettbewerb mit der römisch-romanischen Kosmatenkunst. In nächster Nachbarschaft von Fossanuova, in der Sabina, weist eine sich in drei Arkaden öffnende Vorhalle am Dom von Piperno[14]) auf das cisterziensische Vorbild von Casamari zurück (Mitte des 13. Jahrhunderts). In Fossanuova sahen wir Kosmatenkünstler tätig. Cisterziensische Frühgotik und Kosmatenstil erscheinen nebeneinander, wenn auch jene nur in provinzieller handwerksmäßiger Verkümmerung der Formensprache, in der Grottenkirche des hl. Benedikt in Subiaco (gotische Zutaten ca. 1220), und jenseits des Gebirges im Dom von Lanciano (1227), an dem Portal und Fensterrose an Fossanuova erinnern. Am großartigsten vollzieht sich die Auseinandersetzung des neuen Stiles mit der einheimischen dekorativ-ornamental orientierten Kosmatenkunst am eigentlichen Brennpunkt gotischer Entwicklung in Italien, in San Francesco zu Assisi.

[14]) Abb. Enlart a. a. O. Taf. XXVI.

Zweites Kapitel.

Assisi.

Während die italienische Cisterziensergotik in der Geschichte nur ein verborgenes Schattendasein führte, und erst die methodische Forschung der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts ihre Bedeutung für die Geschichte der italienischen Kunst erwies, lag Assisi von jeher im hellen Licht der Geschichte. Es hat von Anfang an die Blicke der Forscher auf sich gezogen. Hier suchte man seit Vasari den eigentlichen Ausgangspunkt der Gotik in Italien, die ein luftiges Phantasiegewebe mit nordischer Entwicklung verknüpfte. Die völlig isolierte Stellung Assisis in der Geschichte der italienischen Kunst war bedingt durch die Formel, mit der Vasari des Rätsels Lösung gefunden zu haben glaubte: „Jacopo Tedesco"! Aber Vasaris Legendenfigur des deutschen Baumeisters von San Francesco von Assisi hielt der kritischen Beleuchtung nicht stand, und von neuem stand man vor einem Rätsel. „Jacopo Tedesco" mußte fallen, aber wir stehen hier auf dem Boden der literarischen Überlieferung; in Vasaris Darstellung fand die Tradition ihren Niederschlag und erstarrte gleichsam in ihr. Und dennoch ist hier der Punkt, von dem wir die Fäden hinüberspinnen können. Die Aufgabe muß sein, San Francesco zu Assisi einzureihen neben San Galgano in die Geschichte der italienischen Gotik.

Die älteste Geschichte des Franziskanerordens ist erfüllt von inneren Kämpfen, wie die Zeit überhaupt, aus der die Gotik in Italien hervorwuchs. Die Baugeschichte der Kirche des hl. Franz zu Assisi[1]) ist gleichsam ein Spiegelbild jener Kämpfe. Sie bietet unlösbare Rätsel. Nach den ältesten Nachrichten begann der Bau unmittelbar nach dem Tode des Stifters. Die Grundstein-

[1]) Über Assisi vgl. Thode, „Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance" 2. Aufl. Berlin 1904; Laspeyres in „Zeitschr. für Bauwesen" 1872 S. 286 ff.; Dehio und v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes" II S. 519 und Tafeln; Burckhardt, „Cicerone" 9. Aufl. 1904 S. 64 f.; Schnaase 2. Aufl. V S. 140 ff. Die ältere Literatur s. bei Thode a. a. O. Zuletzt hat Venturi, „La Basilica di Assisi", Rom 1908, die Baugeschichte dargestellt.

legung fand am Tage nach der Heiligsprechung des Ordensstifters statt (17. Juli 1228). Mit der ersten Zeit der entstehenden Kirche, „caput et mater", des Ordens ist der Name des Fra Elias verknüpft, des Mannes, der eifrigen Anteil an den Parteiwirren der Zeit nahm und sich der Gunst Kaiser Friedrichs II. erfreute. Als der endgültige Bruch zwischen Kaiser und Papst eintrat, erfolgte auch der Sturz des energischen und weltgewandten Mannes, der sich durch seine Parteistellung im kirchlichen Lager verdächtig gemacht hatte[2]) (1239). Mit seinem Nachfolger im Generalat kam die weltfeindliche und asketische Richtung ans Ruder, der erst 1257 die Herrschaft des gemäßigten Bonaventura folgte. Nachdem schon 1230 der Körper des Heiligen in die Krypta der neuen Kirche übergeführt worden war, nicht ohne daß ein Zusammenstoß mit den Eiferern stattgefunden hätte, begann seit 1236 durch Giunta die malerische Ausschmückung der Unterkirche. 1238 wurden die Glocken des Campanile gegossen, der damals also bereits vollendet gewesen sein muß. Der letzte Anstoß zur Vollendung der Kirche ging von Innocenz IV. 1252 aus, der 1253 die Weihe der noch unvollendeten Kirche vollzog. In den nächsten Jahren wurde der Kirchenbau, dank dem eifrigen Betreiben des Papstes, trotz des Widerstandes der Gegenpartei im Orden, zu Ende geführt. In dieser Zeit erscheint auch der Name des Philippus de Campello als Bauleiters.[3]) Als Architekt scheint er nicht in Betracht zu kommen. Wir wissen nicht, ob sich die Weihe von 1253 auf die Gesamtkirche oder nur die Oberkirche bezog. So viel scheint sicher, daß um 1257 die Gesamtanlage, abgesehen von der malerischen Dekoration der Oberkirche, vollendet war. Von späteren baulichen Veränderungen im Kirchenkörper wird weiter unten die Rede sein.

Die Kirche ist eine west-östlich orientierte Doppelanlage. Das Altarhaus der Unterkirche hat eine halbrunde, mit einem sphärischen Gewölbe überwölbte Chornische. Das Querhaus besteht aus drei quadratischen mit Kreuzgewölben eingewölbten Jochen, von denen das Vierungsgewölbe tiefer als die des anstoßenden Langhauses liegt. Dieses besteht aus vier quadratischen Jochen, ist einschiffig und von vier Kreuzgewölben überwölbt. Das vierte nach Osten gelegene Joch, dessen andersartige Pfeiler vermuten lassen, daß es nicht gleichzeitig mit den übrigen Langhausjochen entstand, ist später seitlich zu einem östlichen, mit einem Tonnengewölbe gedeckten Querschiff erweitert worden.

---

[2]) Venturi a. a. O. S. 39ff.

[3]) Daselbst S. 31ff. Polemik gegen Enlarts Hypothese französischer Herkunft des Philippus; vgl. Enlart a. a. O. S. 187.

Die Kreuzgewölbe setzen auf niedrigen, aus drei Drittelrundpfeilern gebündelten Pfeilern auf. Die massiv gebildeten Quergurten sind rundbogig und weitgespannt. Nur das östliche Joch des Langhauses hat Spitzbogen. Der ursprünglich einschiffige Langhausraum ist wahrscheinlich um die Wende des 14. Jahrhunderts, wie aus der auf starke Lichtzufuhr berechneten Größe der Fenster, den Einzelformen und dem Stil der Wandmalereien zu schließen ist, durch rechtwinklig auf das Langhaus stoßende Einzelkapellen, die durch einen korridorartigen Durchgang unter sich verbunden sind, erweitert worden.

Der Laienaltar steht an der Grenzlinie von Querhaus und Langhaus. Die von Giotto am Gewölbe der Vierung gemalten Allegorien der Ordensgelübte bezeichnen den geistigen Mittelpunkt der ganzen Kirchenanlage, der seine hohe Bedeutung durch die an dieser Stelle befindliche Gruft der Gebeine des Ordensheiligen bekommt. In diesem Sinne ist die ganze Unterkirche nur eine Erweiterung der Gruftanlage. Die breitgespannten, niedrigen Gurtbogen auf schweren Pfeilern, zwischen denen der Blick und der Sinn des Andächtigen durch das Halbdunkel hin nach jener hochheiligen Stelle geleitet wird, bestimmen den Eindruck, und alles erinnert an umfangreiche romanische Kryptenlagen.

Das Altarhaus der Oberkirche ist aus den fünf Seiten des Achtecks gezeichnet. Das nach dem Grundriß der Unterkirche angelegte Querhaus ist kapellenlos und umfaßt zwei quadratische Kreuzarme, die mit Kreuzgewölben überwölbt sind. Daran schließt sich das aus vier quadratischen Jochen bestehende einschiffige Langhaus, dessen erstes Joch etwas breiter ist als die anderen. Hier scheint eine Änderung im Bauplan vorzuliegen. Das Langhaus ist mit Kreuzrippengewölben eingewölbt, deren Träger schlanke, aus fünf Diensten gebildete Wandpfeiler sind. Auf diesen setzen die Diagonalrippen auf, die sich in etwa dreiviertel Kämpferhöhe an die Stirnseiten der halb ins Innere gezogenen Strebepfeiler anlehnen; ihr Profil ist stark aus dem Achteck gezeichnet. Sie bilden genaue Halbkreise, die Quergurten breite Spitzbogen. Die Fenster des Langhauses sind zweiteilig und spitzbogig. Ihre Scheitel stoßen an die Scheitel der Schildbögen. Im Chor gehen die Fenster ebenfalls bis an die Scheitel der Kappen des fünfteiligen Gewölbes hinauf, dessen Bildung an Choranlagen der nordfranzösischen Frühgotik erinnert.[4]) Entsprechend der größeren Breite des ersten Langjoches sind auch die Fenster hier breiter als in den anderen Jochen.

---

[4]) vgl. Enlart a. a. O. S. 247 ff.

In der ganzen Oberkirche haben die Wände in Fensterhöhe nur noch die halbe Dicke, sodaß in Chor und Querhaus eine Triforiengalerie Platz findet, deren Kleeblattbogen sich auf schlanken mit Kapitell und Basis ausgestatteten Säulen gegen das Innere öffnen. An den Arkaden erscheinen Motive der römischen Kosmatenkunst, andrerseits sind die Kapitelle mit Akanthusblättern belegt, die niedrigen Deckplatten in Band und Hohlkehle profiliert. Die attischen Basen sind gedrückt, der Torus schwillt etwas über die Plinthe über, die mit Eckblättern belegt ist. Im Langhaus, das in Fensterhöhe von einem offenen Laufgang umzogen wird, kommen Kapitelle vor, deren natürlich gebildete Blattformen den Stil der vorgeschrittenen französischen Gotik zeigen. Wir werden an anderer Stelle diese stilistischen Merkmale für die Untersuchung der Frage nach dem Schöpfer des Gesamtplanes zu beantworten haben.

Zunächst sei noch mit einigen Worten die Bedeutung dieser Gesamtanlage gekennzeichnet.

Während die Unterkirche ein großer Andachtsraum für die Übung des Gebets und der Buße mit dem Heiligengrab als idealer Mittelpunkt ist, verwirklicht die Oberkirche das Ideal der Ordenskirche. Das Langhaus dient dem Aufenthalt der Gemeinde, während sich die Mönche im Chorhaus versammeln. Aber noch überwiegt die Mönchskirche mit Chor und Altarhaus im Grundriß über die vorgelagerte Predigthalle. Die Gemeinde ist dem Orden untergeordnet. Die Stelle, wo der Laienaltar am Anfang des Langhauses steht, bezeichnet die Grenze von Mönchs- und Laienkirche. Über dem Ganzen thront im erhöhten Chorhaupt der Ordensgeneral, der an hohen Festen die Pilgerversammlung überwacht und den Fastenpredigten beiwohnt. Erst in zweiter Linie wird dem Gesichtspunkt, daß sich hier die ständige Ortsgemeinde versammelt, dadurch Rechnung getragen, daß am Ende des Chorhauptes der Papstthron seine Stelle findet. Mit einem Blick umfaßt der in das Langhaus eintretende Besucher diese Einheit. Der einheitliche einschiffige Langraum führt zwischen seinen durch regelmäßig aufeinanderfolgende Wandpfeiler gegliederten Wänden das Auge auf die entscheidende Stelle, das Altarhaus, hin. Derselbe einheitliche Zug der Bewegung wiederholt sich in der regelrechten Aufeinanderfolge der Gewölbeglieder der Decke und in der Reihung der Fenster, und klingt schließlich in der regelmäßigen Abfolge der Wandpfeiler und der Pilaster der gemalten Scheinarchitektur nach. Als gleichwertige raumbildende Faktoren setzen sich Decke, Wand und Pfeilergeschoß auseinander.

Aber nicht mehr ist der auf konstruktive Sicherheit ausgehende Baugedanke der Cisterzienserkirchen allmächtig, sondern das Streben nach klarer Weiträumigkeit ist maßgebend. So entsteht ein licht- und lufterfülltes, aus kubischen Raumeinheiten zusammenwachsendes Raumgebilde. Die raumschaffenden Kräfte sind zur Ruhe gekommen und setzen sich friedlich auseinander, nach allen Seiten ausstrahlend. Und indem die Bewegung zum Stehen kommt, kündigt sich ein neues Prinzip der Raumgestaltung an. Dieser Langhausraum, der vom Eingang der Kirche bis an die Stelle der Lettnerwand reicht, ist nicht mehr bloße Vorbereitung auf das Altarhaus und seine Teile. Er gewinnt vielmehr selbständige Bedeutung im ganzen. Der Predigtsaal kündigt sich an, in dem die Gemeinde der Predigt lauscht; das Moment der Beharrung macht sich geltend, und aus optischen Faktoren entsteht eine optische Einheit.

In der Oberkirche von San Francesco in Assisi empfindet man wie nirgends sonst vielleicht auf italienischem Boden, wie reif an Zukunftskeimen die italienische Gotik war.

Der gotische Bau von San Francesco in Assisi steht, wie schon bemerkt, anscheinend in der Geschichte der italienischen Gotik völlig vereinzelt. Es ist unmöglich, ein bestimmtes Vorbild der Doppelanlage von Assisi in Italien oder diesseits der Alpen nachzuweisen. Die Benediktinergründung von Subiaco, an die man wohl wegen der Doppelanlage gedacht hat, kann als Vorbild für Assisi nicht in Betracht kommen. Die Felsenkirche San Benedetto (Sacro Speco) in Subiaco[5]) besteht eigentlich aus drei übereinanderliegenden, völlig unregelmäßigen Anlagen. Die unterste Kapelle ist von unregelmäßig viereckigem Grundriß und mit schwerem Rippengewölbe eingewölbt, das dem Stil nach nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts eingezogen sein kann. Die von der untersten Kapelle in das darüberliegende Kapellengeschoß führende Treppe ist ebenfalls von einem derartigen Rippengewölbe überwölbt. Die Einzelformen der einschiffigen Oberkirche zeigen den gewandt gehandhabten, aber unverstandenen und nicht zu organischer Durchbildung gelangten Stil der cisterziensischen Gotik. Die ganze Kirchenanlage erhielt ihre „gotische“ Gestalt im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts, wohl im Anschluß an einen (um 1223 bezeugten) Besuch des hl. Franz. Sie geht letzten Endes auf die

---

[5]) Über Subiaco vgl. Enlart a. a. O. S. 150 ff.; Clauße, „Les Origines Bénédictines“, Paris 1901. Das vom italienischen Ministerium herausgegebene Sammelwerk über Subiaco (1904), in dem Giovannoni die Architektur behandelt, blieb mir unzugänglich.

Cisterziensergotik von Fossanuova zurück, als eine ihrer frühesten nichtcisterziensischen Nachahmungen. Beziehungen zu Assisi sind nicht nachweisbar, und eine Einwirkung der Pseudogotik von Subiaco erscheint auf Grund des Gesagten ausgeschlossen. Soll ein Bauwerk namhaft gemacht werden, dem der Gesamtcharakter der Unterkirche von Assisi mit ihren schweren Proportionen etwa verglichen werden könnte, so wäre hier an das Innere von Sant' Ambrogio zu Mailand von fern zu erinnern, wo dieselben breitlastenden Quergurten den Eindruck bedingen, wenn auch die Trägerhöhe eine andere ist.

Es ist bereits oben darauf hingewiesen worden, daß das vierte Joch des Langhauses der Unterkirche mit seinen Pilastern und Quergurten so verschieden von den übrigen ist, daß die Annahme berechtigt ist, es sei später hinzugefügt worden und etwa an die Stelle einer kurzen südlichen Vorhalle getreten, sodaß hier gewissermaßen ein zweites Querschiff entstand. Eine weitere Veränderung des ursprünglichen einschiffigen dreijochigen Langhauses erfolgte, als die seitlichen Kapellen in den Felsen hineingebaut wurden. Zugleich wurden auch die Fenster erweitert und zu Kapelleneingängen ausgestaltet, wie aus den unbekümmerten Durchschneidungen und Verkürzungen der bereits vorhandenen Wandfresken zu schließen. Diese Änderungen sind um die Wende des 13. Jahrhunderts anzusetzen. Sie haben dem Hauptschiff der Unterkirche noch mehr Licht entzogen, so daß die Hauptquelle des Lichts vom Chorhause her durch die drei Fenster der Apsis zufließt, in stärkstem Gegensatze auch hierin zur Oberkirche, deren Langhaus ein licht- und luftdurchfluteter Raum ist. Wir haben es überhaupt mit einem durchgehenden Stilunterschied zwischen Unterkirche und Oberkirche zu tun. In jener herrscht ein unverkennbarer Übergangsstil, dessen Entwicklung wir sogar im Zuge der Entstehung des Baus von Westen nach Osten, vom Chor her verfolgen können. Von einer reicheren Durchbildung der Einzelformen kann keine Rede sein.

Ehe wir uns der Betrachtung der Oberkirche zuwenden, sei mit einigen Worten der Fassade gedacht, an der die Stilelemente des umbrisch-romanischen Stils und sogar antikisierende Reminiszenzen wahrzunehmen sind.[6]) Vielleicht ist hier mit einer Reaktion in der Bauleitung nach dem Sturze des Elias zu rechnen. An Rose und Portal läßt sich schon an einzelnen Spuren das Eindringen des gotischen Elements verfolgen.

Doch nun zur Oberkirche! Wir unterscheiden in der Oberkirche zwei Elemente: das „gotische Gerüst“ und die

[6]) Venturi a. a. O. S. 48ff.

plastisch-malerische Dekoration. Wenn sich auch beide nicht überall scharf voneinander sondern lassen, so ist doch überall ihr Nebeneinander unverkennbar. Und wie sie sich an den verschiedenen Stellen des Kirchenkörpers mit verschiedener Intensität verbinden und durchdringen, so können wir sagen, daß zeitlich das eine eher da war als das andere, oder mit anderen Worten, daß das dekorative — im weitesten Sinne — Element im wesentlichen ein Werk der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist.

Die neuere Forschung[7]) hat gezeigt, daß bei der dekorativ-malerischen Ausschmückung der Kirche einheimische, römische Künstler tätig gewesen sind. Der Papstthron im Chorhaupt, die Kanzel und der Laienaltar am Anfang des Langhauses sind unverkennbare Werke der römischen Kosmatenkunst. Die Brustbilder der Engel über den schlanken Arkaden des Querhauses zeigen ganz den Stil und die Auffassung römischer Mosaiken. Die Fresken Giottos[8]) an den Wänden des Langhauses, die sicher das gemeinsame Werk mehrerer Künstler, wahrscheinlich unter Giottos Oberleitung, sind, werden von einer kosmatischen Scheinarchitektur, die auch die Wandpfeiler überspinnt, umrahmt, und an einzelnen Stellen erscheinen in ihnen römische Bauten. Und an einem Gewölbe der Decke hat ein Unbekannter, vielleicht Cimabue, ein perspektivisches Bild der Stadt Rom gemalt.

In enger Verbindung und kühner Kombination erscheinen andrerseits die gotischen Stilformen neben denen der römischen Kosmatenkunst.[9]) Frühgotische mit naturalistischem Blattwerk belegte Knospenkapitelle setzen auf den Säulchen der Triforiengalerie auf. Die stark aus dem Achteck gezeichneten Rippen und Quergurte verraten die reinen Formen der Frühgotik. Die Wasserblattkapitelle der Gewölbedienste im Langhause könnten Wiederholungen der ähnlichen Kapitelltypen in San Galgano sein. Auch die Schlußsteine sind mit naturalistischem Laubwerk im Stile der Cisterziensergotik belegt.

---

[7]) Hermanins Untersuchungen über Cavallini in „Le Gallerie Italiane“ V (1900). Grundlegend. Venturi, „Storia dell'Arte Italiana“ V (1906), „La Pittura del Trecento“. Der Band, der die Architektur behandeln soll, steht noch immer aus. Die erste gründliche Untersuchung über die malerische Dekoration der Oberkirche lieferte Aubert, „Beiträge zur Lösung der Cimabue-Frage“, Leipzig 1907. Es müßte das gesamte römische Material herangezogen werden.

[8]) Wickhoff und Berenson haben die Fresken der Oberkirche dem Giotto abgesprochen. Sicher sind hier mehrere Künstler tätig gewesen, die vielleicht schon an den Architekturdarstellungen zu unterscheiden wären. Vgl. auch Strzygowski „Cimabue und Rom“, Leipzig 1887.

[9]) „Commistione di forme francesi e cosmatesche“; Venturi, „La Basilica“ usw. S. 35.

Nichtcisterziensisch dagegen scheint die Konstruktion der Diagonalrippen im Langhause, die fast Halbkreise bilden. Diese Lösung vermittelt hauptsächtlich den Eindruck der außerordentlichen Leichtigkeit, den das Deckensystem der Oberkirche macht. Er wird verstärkt durch die schlanken Proportionen der Gewölbeträger mit ihrer vielgliedrigen Artikulation. Hier im Langhause triumphiert die Gotik, während sie sich in Chor und Querhaus mit den Elementen der ganz anders gearteten dekorativen Schmuck- und Marmorkunst in die Herrschaft teilen muß. Abstrahieren wir diese Elemente im Geiste vom Baukörper, so ergibt sich mit größerer Deutlichkeit die entscheidende Tatsache: das Verhältnis und die Distanzierung zu San Galgano, d. h. zur Cisterziensergotik. Im Zuge des historischen Entstehens der Kirche können wir der Entwicklung folgen. Zuerst entstand das Chorhaus. Was in San Galgano geschah, trat auch hier ein: die einseitige Höhenrichtung erscheint abgeschwächt und unterbrochen durch die Akzentuierung der Fläche der Stirnwände des Querhauses durch je eine breite Fensteröffnung. Je weiter der Bau nach Osten fortschreitet, desto mehr wächst der Abstand von jener Cisterziensergotik, wächst über sie hinaus. Dort ist alles der „Gerüstidee" untergeordnet, die Funktion des Tragens und Stützens überwiegt alle andern. Im Langhausraum der Oberkirche von Assisi ist die Auseinandersetzung der raumbildenden Kräfte bereits vollzogen. Das Gebundene beginnt sich zu lösen, die Verselbständigung der einzelnen Glieder, die Auflösung und Auflockerung der Gesamtkomposition kündigt sich an. In dieser Richtung lag die Zukunft.

Klar legen sich in der Oberkirche zu Assisi das gotische und das kosmatische Element auseinander. Aber jenes bestimmt entscheidend den Gesamteindruck einer gotischen Kirchenanlage. Das kosmatische Element ist spätere Zutat, dessen Entstehung den Beziehungen der Päpste zu Assisi, in deren Gefolge oder in deren Auftrag stadtrömische Künstler, Kosmaten, nach Assisi gekommen sind, zuzuschreiben ist. Die Beziehungen gehen hin und her, auch Giotto und Cimabue, toskanische Künstler, waren im päpstlichen Auftrag in Rom tätig. Andrerseits arbeiten mönchische Künstler in städtischen Diensten. Das älteste bekannte Werk der Franziskanerkunst sind die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums gewesen (1225). Dominikaner sind als päpstliche Architekten in Rom tätig gewesen. Und die Cisterzienser bedienten sich kosmatischer und lombardischer Steinmetzen zur Ausschmückung ihrer Klöster. So waren es verschiedenartige Kunstelemente, die im Austauschverkehr vermittelt wurden. So entsteht ein buntes, bewegtes Bild italienischer

Kunstströmungen des Trecento, und auf einem solchen Untergrunde muß auch die Entstehung der Oberkirche von San Francesco zu Assisi gezeichnet werden.

Aber trotz der verschiedenartigen Stile, die hier in Berührung treten, ist die Oberkirche in ihrer Gesamtlage das einheitliche Werk eines Gotikers, den wir, wie schon hier betont werden mag, nirgends anders zu suchen haben als in der Schule der Cisterzienser von San Galgano.[10]) Daß eine einzelne bestimmte Persönlichkeit der Schöpfer des Entwurfs gewesen, soll damit nicht behauptet werden. Wahrscheinlich ist, daß hier mehrere Künstlergenossen ineinander gearbeitet haben, aber das gotische Element behielt in ihrem Plan die Oberhand. Wie die Fresken des Langhauses kurzweg einem Meister, Giotto, gegeben werden, trotzdem so gut wie sicher ist, daß hier verschiedene Künstler am Werke sind, so ist es auch zu verstehen, wenn wir sagen, die Oberkirche ist das Werk eines aus der Bauschule von San Galgano hervorgegangenen Gotikers. Ob er Mönch oder Laie, Abruzzese oder Franzose von Geburt gewesen ist, das alles wissen wir nicht; vielleicht daß sein Name in irgendeiner verschollenen Klosterchronik eines Tages ans Licht kommt. Jedenfalls ist aber der Schöpfer der Oberkirche von Assisi ein vielseitig begabter Meister gewesen, der durch die Kosmatenschule zwar hindurchgegangen ist, denn er hat das seiner Art Verwandte in ihrer Kunst herausgefunden und angewandt, der aber seinem Fühlen nach ein echter Gotiker gewesen ist.

Wenn Vasari[11]) den fabelhaften Erbauer von San Francesco zu Assisi in kaiserlichen Diensten tätig sein läßt, aus denen er dem Fra Elias auf dessen Bitte entlassen wird, und wenn er ferner den Sohn dieses „Deutschen", den Arnolfo di Lapo, zum Begründer der italienischen Skulptur macht, so mag der erste Geschichtsschreiber der italienischen Kunst noch eine dunkle, unbestimmte Ahnung von tiefer waltenden Zusammenhängen gehabt haben. Er suchte sich auf seine Weise das

---

[10]) „Probabilmente un architetto uscito dalla scuola de' Cisterciensi . . . è il fondatore della basilica superiore". Venturi, „La Basilica" usw. S. 34. Venturis Hypothese, der einen Frate Giovanni da Penna, der 1238 von Gregor IX. zur Reparatur eines Aquädukts nach Sassovivo geschickt wird, wegen seiner angeblichen Beziehungen zur abruzzesischen Cisterzienserarchitektur zum Architekten der Oberkirche macht, sei hier wenigstens erwähnt.

[11]) Vasari, Ausgabe von Milanesi I S. 356 und an andern Stellen der „Vita".

Rätsel zu lösen, und türmte ein luftiges Phantasiegebäude auf. Wir wollen versuchen, durch dieses Labyrinth den Weg zu finden. Um zu positiven Ergebnissen zu gelangen, versuchen wir, in der Überlieferung, deren unschätzbare, weil einzige Quelle für uns Vasari ist, das Wahre vom Falschen zu scheiden.

Drittes Kapitel.

Arnolfo di Cambio.

Vasari[1]) berichtet in seiner aus Tatsachen und Phantasie zusammengesetzten Vita des „Arnolfo di Lapo", wie Jacopo Tedesco, der Erbauer von San Francesco zu Assisi, den Fra Elias seinerzeit nach langer Überlegung berufen hatte, weil man keinen Besseren zu finden wußte, nach Abschluß seiner dortigen Tätigkeit dem Rufe der Florentiner Kommune gefolgt sei und seinen ständigen Wohnsitz in Florenz genommen habe. Er war für die Stadt im Brückenbau tätig und begann den Palazzo del Podesta. Außerdem erbaute er in der Umgebung feste Schlösser des Landadels. Schließlich sei er von König Manfred nach Sizilien berufen worden, um in Monreale ein Grabmal für Friedrich II. zu schaffen. Dort sei er dann gestorben. Sein Sohn Arnolfo, der 1232 geboren sei, wäre beim Tode des Vaters ein Mann von 30 Jahren gewesen. Dann geht Vasaris Bericht auf diesen über, der in Zeichenkunst ein Schüler des Cimabue gewesen, und dem er in der Architektur ebenbürtig gewesen sei. Vasari läßt die Tätigkeit des „Arnolfo die Lapo" im wesentlichen auf Florenz beschränkt sein, von seinen plastischen Werken in Rom weiß er nur in einem Nachtrag zu berichten. Arnolfo war in seiner Heimat als Festungsbaumeister tätig, 1284 vollendete er den Mauerring. Außerdem schuf er den Entwurf zu Or San Michele, die Loggia dei Lanzi und den Neubau der Badia mit dem Campanile. Seine bedeutendsten Schöpfungen waren indessen Santa Croce und der Dombau, in dessen Ruhm Vasari sich nicht genug tun kann. Im Jahre 1300 sei Arnolfo als der berühmteste Architekt Toskanas gestorben. Nach Vasari war er auch als Plastiker seiner Vaterstadt tätig, schuf er doch an den Seitenportalen des Doms Inkrustationsarbeiten. Soweit Vasari in seiner Vita des „Arnolfo di Lapo". Folgende Punkte erscheinen in seiner Darstellung bemerkens-

[1]) Für das Folgende vgl. die Vita des „Arnolfo di Lapo", des „Niccolo und Giovanni Pisano" und die Vita des „Margaritone".

wert: zunächst, wie Vasari die Verbindung zwischen Assisi und Florenz herstellt, ferner die isolierte Stellung des Arnolfo di Lapo, von dessen Beziehungen zu Niccolo Pisano mit keinem Worte die Rede ist, und schließlich die Verbindung mit dem Süden, indem Lapo in Manfreds Dienst tritt. Von Arnolfo wird uns mehrmals versichert, wie groß sein Ruhm als toskanischer Baumeister gewesen sei. Die Tendenz Vasaris ist unverkennbar: Arnolfo, der Florentiner, ist für Vasari der Meister der toskanischen Architektur, wie Cimabue der Begründer der toskanischen Malerei und Niccolo Pisano der Begründer der Skulptur. Deshalb erscheint auch die ganze außerflorentinische Tätigkeit des Arnolfo nur anhangsweise. Auch die Absicht der Verbindung mit Assisi ist klar: es soll ein Zusammenhang mit dem neuen Baustil konstruiert werden.

Auch in Vasaris Vita des Niccolo Pisano erscheint die selbständige Stellung Arnolfos. Wir beobachten, wie der pisanische Meister allmählich als Rivale neben ihm auftritt. Bei Vasari schult sich Niccolo an den pisanischen Antiken und überflügelt den Fuccio, der als der bedeutendste Plastiker neben Arnolfo di Lapo galt. Fuccio verschwindet im Süden, wo er in Rom und Neapel tätig ist, und bei seiner Rückkehr aus Bologna (1231) findet Niccolo das Feld frei. Wiederholt wird uns versichert, daß er nicht nur als Plastiker, sondern auch als Architekt tätig war. Jetzt erscheint eine bunte Liste von Bauten des Meisters. Er ist am Neubau der Abtei Settimo tätig, entfaltet eine reiche Tätigkeit in Pisa als Kirchenbaumeister und im Profanbau, in den er das Gewölbeprinzip zunächst aus statischen Gründen einführt. Es wird betont, wie viel besser man in Toskana baute als in der Lombardei und Romagna. In Siena erscheint er am Bau des Doms und von San Giovanni, und nach seiner Rückkehr nach Florenz, im Jahre der Vertreibung der Welfen, errichtet er den Neubau der Kirche Santa Trinità (1250). Nachdem er noch (1254) den Volterranern ihren Dombau leitete, erscheint Niccolo von dieser Zeit an ausschließlich als Plastiker mit den Werken, die die Geschichte kennt, beschäftigt. Als der Ruf nach Neapel an ihn erging, entsandte er einen Schüler, „Maglione“, der dort die Kirche San Lorenzo erbaut. Niccolos Tätigkeit erscheint auf Toskana beschränkt. Wir finden ihn in Arezzo, Cortona, Pistoia tätig. Nur zuletzt, am Schlusse seines Lebens, finden wir den Meister — seltsam genug — im Dienste Karls I. von Neapel, für den er die Siegeskirche auf dem Schlachtfelde von Tagliacozzo errichtet. Auf der Rückkehr nach Toskana ist er in Orvieto mit der plastischen Ausschmückung des Doms zusammen mit einigen „Tedeschi“ beschäftigt, unter denen wir

uns wohl lombardische Steinmetzen vorzustellen haben. Betagt stirbt er in Pisa, nachdem in seinen letzten Jahren sein Sohn Giovanni die Aufträge für seinen Vater ausgeführt hat. In der Vita des Giovanni Pisano spielen ebenfalls die Beziehungen zum Süden ihre Rolle. Vasari läßt ihn in Neapel das Castel Nuovo erbauen und eine Kirche der Franziskaner neu errichten, die dem Kastellbau hatte weichen müssen. Schüler des Giovanni, die mit ihm in Arezzo mit plastischen Werken beschäftigt erscheinen — Vasari bezeichnet sie als „Tedeschi" —, sind später in Rom im Dienst Bonifaz' VIII. an der Ausstattung der Peterskirche beteiligt. Der Meister selbst faßte noch im Alter den Plan, nach Rom zu gehen, aber die Ausführung unterblieb, wohl infolge der Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon.[2]) Sein letztes Werk vor seinem Tode, nach Vasari starb er 1320, war die Kapelle della Cintola im Dom zu Prato und ihr plastischer Schmuck.

Wie steht es nun in Wahrheit mit den Angaben Vasaris und im besonderen mit der baulichen Tätigkeit des Niccolo Pisano?

Von den zahlreichen Bauten, deren Urheberschaft Vasari dem Niccolo Pisano zuschreibt, „ist urkundlich nichts auf Niccolo zurückzuführen, und die inneren Verschiedenheiten machen für die meisten seine Urheberschaft mehr als zweifelhaft".[3]) Dazu kommt, daß viele der von Vasari aufgezählten Kirchen zerstört sind, so daß eine Nachprüfung auf stilistische Merkmale hin ausgeschlossen ist. Wir wissen nichts von einer Tätigkeit Niccolo Pisanos am Neubau des Doms in Siena, ebensowenig wie es sich mit seinem angeblichen Anteil am Dombau von Volterra verhält,[4]) und für die Menge von Kirchen, die er in Pisa, Cortona, Pistoia erbaut haben soll, fehlt uns für eine Stellungnahme jeder Anhalt. So löst sich die stattliche Reihe von angeblichen Bauten Niccolo Pisanos, mit der uns Vasari über-

---

[2]) Die Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon ist in der Geschichte der italienischen Kunst epochemachend gewesen. Vgl. die Ausführungen von Dvorzak im „Jahrbuch der Sammlungen des ah. Kaiserhauses", Wien 1901, S. 63ff., 116ff.

[3]) Burckhardt a. a. O. II S. 71.

[4]) Vasari I S. 300f. Leoncini, „Cenni illustrativi sulla Cattedrale di Volterra", Volterra 1857, verläßt sich auf seine Vorgänger, die nur Vasari ausschreiben. Verfasser erwähnt die Tradition, daß am Dom einst eine äußere Vorhalle vorhanden gewesen sei. Wir hätten also an eine Anlage im romanisch-toskanischen Stil zu denken, wie sie wahrscheinlich auch an San Miniato vor Florenz vorhanden war. 1234 Beschluß des Neubaues, 1254 Vollendung der Fassade in pisanischem Stil.

raschte, zu nichts auf. Ja wir glauben sogar, daß die gesamte architektonische Tätigkeit seines Helden von dem Aretiner einer bestimmten Tendenz zuliebe gefunden ist. Mit anderen Worten, Vasari scheint ursprünglich die Absicht gehabt zu haben, Niccolo Pisano neben Cimabue, dem Begründer der Malerei, zum Begründer der toskanischen Architektur zu machen, bis er dann dem Arnolfo di Lapo diesen Ruhm gab. So hat er schließlich eine reinliche Scheidung gemacht; was an Bauwerken in Toskana vor 1250 entstanden ist, übernimmt Niccolo Pisano, die nach 1250 entstandenen Bauten werden dem Arnolfo di Lapo zugeschoben. Was von diesem aber in Florenz entstand, die Brücken, die Stadtbefestigung, die Paläste, das alles fand Vasari bei seinem Gewährsmann Villani.[5]) Wie es sich mit der Urheberschaft Niccolo Pisanos beim Neubau der Kirche Santa Trinità in Florenz verhält, wird an späterer Stelle gezeigt werden.

Da Vasaris Darstellung der Architektentätigkeit Niccolo Pisanos hinfällig wird, so bleiben zur Beurteilung seines Verhältnisses zum gotischen Stil die architektonischen Elemente seiner plastischen Werke, vor allem seines Hauptwerks, der Kanzel des Doms von Siena, und weiter seiner historisch gesicherten Anteilnahme am Außenbau des Baptisteriums zu Pisa. Von hier aus führt der Weg zu den Werken seiner Schüler und Nachfolger, des Giovanni Pisano einerseits und des Arnolfo di Cambio andrerseits.

Arnolfo di Cambio[6]) aus Colle Valdelsa ist der Meister, dessen Leben Vasari in der Biographie des Arnolfo di Lapo, des Sohnes Jacopo Tedescos, schildert. Die historisch überlieferten Daten seines Lebens sind folgende. Er erscheint in den Jahren 1255 bis 1268 als Schüler des Niccolo Pisano während dessen Tätigkeit an der Sieneser Domkanzel. Er muß damals noch jung

---

[5]) Die Nachricht über Volterra ist von Villani VI 59 übernommen. Arezzo I S. 304; Pistoia S. 300; Cortona S. 305; Viterbo, Orvieto daselbst. Über Volterra vgl. auch Schmarsow, „St. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter", Breslau 1890, S. 223. Über Vasaris Tendenzen vgl. Kallab, „Vasari-Studien", herausgegeben von J. v. Schlosser, Wien 1908, S. 328ff. Grundlegend. Für die Trecento-Partieen leider nur Skizze geblieben. — Es ist auch zu beachten, daß Vasaris Vita des Niccolo Pisano erst ein Zusatz der 2. Aufl. ist. Sollte Vasari etwa auf seiner großen mittelitalienischen Reise, die der 2. Aufl. zeitlich vorangeht, und auf der auch nach Perugia und Assisi kam, aus unbekannten Quellen die Jacopo Tedesco-Hypothese zugeflossen sein?

[6]) Über Arnolfo vgl. jetzt Venturis zusammenfassende Darstellung in der „Storia" IV S. 1ff. Dort auch die Literatur. Freys bekannte „Zweiteilungs"-Hypothese scheint mir unhaltbar. In diesem Zusammenhang kann nicht darauf eingegangen werden.

gewesen sein, finden wir ihn doch in den Urkunden[7]) ausdrücklich als Schüler bezeichnet und einen etwaigen Anteil an der Arbeit nicht erwähnt. Dann begegnet er uns 1277 in Rom im Dienst Karls I. von Neapel. Wir erfahren dieses aus einem Schreiben an den Vikar des Königs in Rom, in dem der König befiehlt, den Arnolfo auf die Bitte der Kommune Perugia dorthin zu entlassen. Zugleich wird den Peruginern erlaubt, für die Arbeiten eines Brunnens die königlichen Steinbrüche ausbeuten zu dürfen. Wir erfahren aber nicht, ob der Künstler wirklich am Neubau der „Fontana Maggiore", an dem Niccolo und Giovanni tätig waren, beteiligt war. Es ist nur einmal von einem Lohn des Meisters für eine Leistung von zwei Arbeitstagen und von dem Gelde für eine Reise nach Rom und zurück, das er von der Stadt empfangen hat, die Rede. In den achtziger Jahren erscheint er wieder in Rom, diesmal durch Inschriften an Werken beglaubigt. Nach 1282 entsteht das Grabmal des Kardinals de Braye in San Domenico in Orvieto. 1285 schafft er das Ciborium in San Paolo fuori le Mura mit einem „Magister Petrus" zusammen. 1293 entsteht das Ciborium in Santa Cecilia in Rom. Nach Vasari arbeitete er außerdem für Honorius IV. (1285 bis 1287) das Presepe in Santa Maria Maggiore in Rom und das Grabmal für Bonifaz VIII. in der Peterskirche, von dem heute nur Bruchstücke in den vatikanischen Grotten vorhanden, das aber aus Zeichnungen des 17. Jahrhunderts bekannt ist. Aber für uns wichtiger als diese römischen Arbeiten ist seine urkundlich gesicherte Tätigkeit in Florenz.[8]) Hier erscheint er 1296 als Dombaumeister; in einem Privileg von 1300 wird ihm mit ehrenden Worten, indem er ein berühmter und im Kirchenbau mehr als irgendwer erfahrener Meister genannt wird, die Steuerfreiheit verliehen.[9]) Dann ist nur noch sein Todestag, wahrscheinlich im Jahre 1302, durch eine Notiz im Totenbuche des Doms gesichert.

Die angeführten Worte des Steuerprivilegs von 1300 sind für uns von höchster Wichtigkeit. Geht doch aus ihnen unwiderleglich hervor, daß Arnolfo di Cambio seinem Ruhm als Kirchenbaumeister seine Berufung nach Florenz zu verdanken hatte. Aber wir wissen nichts von solchen Bauten Arnolfos und alles Suchen nach Spuren davon erscheint vergeblich. Nur eine

---

[7]) Die Urkunden bei Milanesi, „Documenti dell'Arte Senese" I.

[8]) Die Urkunden bei Guasti, „Santa Maria del Fiore", Florenz 1887. Grundlegend.

[9]) Die entscheidende Stelle lautet: „... et quod ipse est famosior et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur ..." Guasti a. a. O. Urk. 24 S. 20.

Vermutung wollen wir sagen: wir sahen den Meister um 1277 im Dienste des Angiovinen in Rom. Es ist anzunehmen, daß sein Weg ihn auch nach Neapel geführt. In diesen Jahren entstanden die großen Kirchenbauten der neuen Dynastie in der Hauptstadt, vor allem San Lorenzo mit seinem französischen Chorumgang. Vasari läßt diese Kirche von einem angeblichen Schüler des Niccolo Pisano, einem gewissen Maglione, erbaut sein. Vielleicht wäre der Name des Arnolfo di Cambio an seine Stelle zu setzen. Wenige Jahre vorher entstand das Siegesdenkmal der Schlacht von Tagliacozzo (1268), die Abtei la Madonna della Vittoria. Aus den Urkunden[10]) wissen wir, wie sehr dem König seine Stiftung am Herzen lag, wie er den Bau bis ins einzelne überwachte.

Wie schon bemerkt, lassen die spärlichen Reste der Abteikirche uns erkennen, daß es ein Bau im Stile der cisterziensischen Frühgotik war. Sollte es zu gewagt sein, dem Arnolfo di Cambio, dem Schüler des Niccolo Pisano und späteren Florentiner Dombaumeister, einen entscheidenden Anteil an der Entstehung der gotischen Kirche von Scurcula zuzuschreiben?

Wir wenden uns nunmehr von Vermutungen, denn beweisbar ist nichts, zu den gesicherten Werken des Meisters zurück. Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt im Bau des Doms von Florenz, soweit ihm der Entwurf zu gehören scheint. Aber von dem übrigen Werk des Künstlers führt zu dieser Schöpfung kein Weg. Der Bau von Santa Croce in Florenz ist ihm nur auf die Autorität Vasaris hin zugeschrieben worden, aber zu entscheiden ist die Sache nicht.

Wichtiger als jene Entscheidung ist, zu wissen, wie sich das Verhältnis Arnolfos zur Gotik gestaltete, inwieweit er fremden Einflüssen unterworfen ist, und in welchem Maße er eine selbständige Stellung behauptet.

Arnolfo di Cambio ist aus der Schule des Niccolo Pisano, der noch auf dem Boden der romanischen Kunst steht, hervorgewachsen. Der Name des Pisaner Meisters ist verknüpft mit der Kanzel des Doms von Siena.

Dieses Werk[11]) schuf der Meister unter Mitwirkung seines Sohnes Giovanni und des Arnolfo di Cambio in den Jahren 1265 bis 1268. Zeitlich früher entstand die Kanzel im Pisaner

---

[10]) Das Material aus den nicht lückenlos vorhandenen angiovinischen Registern im Staatsarchiv zu Neapel bei Schulz, „Die Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“ IV; vgl. oben S. 8 u. Anm.

[11]) Für das Folgende vgl. die Abbildungen bei Venturi „Storia“ IV; Supino, „Arte Pisana“, Florenz 1904, Tafeln und die Photographien bei Alinari u. a.

Baptisterium (1260). Beide Kanzeln sind Predigtkanzeln, d. h. zur freien Aufstellung im Raum bestimmt. Anstatt der bis dahin üblichen viereckigen Grundrißform wählt Niccolo in Pisa die sechseckige, im Siena die achteckige Form. Jene steht auf sieben, diese erhebt sich auf neun schlanken, von Löwen getragenen Säulen. Auf ihnen setzen die Rundbogen auf, die an der Innenseite mit Nasen besetzt sind und das Kanzelgerüst tragen. Aber im Gegensatz zur Pisaner Kanzel sind die acht Bogen der Sieneser Kanzel höher gespannt und die Reliefs der Brüstung nicht mehr so breit. Das ist nicht nur eine Folge des veränderten Grundrisses. In Pisa sind die Reliefs kastenartig umrahmt und durch isolierende Säulen an den Ecken voneinander getrennt. In Siena dagegen geht ein durchgehender Zug der Bewegung von der Basis der Säulen durch die Figuren der Eckpfosten bis in die knaufartigen Aufsätze der Brüstung darüber an den Ecken. Die Reliefs sind nicht mehr so streng voneinander getrennt, sondern ein anderer Bewegungszug leitet von einem Relief zum andern in Hebungen und Senkungen. Die Figuren über den Kapitellen und die zwischen den Reliefs stehenden haben fast die Funktion gotischer Wandpfeiler, und sie weichen nicht mehr von der Mittellinie ab, wie noch in Pisa. Die Zwickelfiguren sind anders in die Fläche komponiert, und seitlich gesehen erscheint in der Silhouette der Eckfiguren schon etwas wie eine gotische Kurve. Das Gebälk in seiner Lagerung und mit seinen Gliedern zeigt einen Fortschritt im Sinne der Klärung. Wichtig ist, daß sowohl in Pisa wie in Siena im Hintergrund der Reliefs Architekturdarstellungen vorkommen, die einen Fortschritt gotischer Stilelemente erkennen lassen. In Pisa, in der Darstellung der „Geburt“ wie in der Szene der „Darstellung im Tempel“[12]) sieht man Fassadenteile, die noch ganz romanisch sind: Arkaden im Erdgeschoß, darüber rundbogige Galerien, Radfenster, Spitzgiebel u. dgl. Anders in den gleichen Szenen der Kanzel in Siena.[13]) Hier erscheinen hinter den Gestalten der Heimsuchung drei Spitzgiebel einer Fassade, in denen gotische Vierpässe und zwischen denen Fialen sichtbar werden. Ähnlich im Relief der „Anbetung der Könige“, wo ein zweiteiliges Maßwerkfenster sichtbar (hinten links). Im Relief der „Darstellung im Tempel“, links von der „Flucht nach Ägypten“, sieht man sogar einen Tempelbau von polygonalem Grundriß mit Kleeblattbogen unten, Spitzgiebeln mit

---

[12]) Abb. Supino a. a. O. S. 77 ff.
[13]) Abb. daselbst S. 85.

Vierpässen darüber, pyramidenförmigem Dach, darunter Spitzbogenfenster.

Die Versuche, die unternommen worden sind,[14]) die Hände am Kanzelwerk zu scheiden, müssen aussichtslos sein. Ob eine selbständige Mitarbeit des Arnolfo anzunehmen ist, dafür fehlt jeder Anhaltspunkt. Bei dem Wortlaut der Urkunden und der Stellung als Schüler ist sie nicht wahrscheinlich. Höchstens bei der Ausführung wird er hinzugezogen worden sein. Aber jedenfalls wurde der Mitarbeiter des Pisaner Meisters mit den dekorativen Elementen seines Stils vertraut, die er bald selbständig handhabte.

Was von dem Anteil Arnolfos an der Sieneser Kanzel gesagt wurde, gilt mit der notwendigen Einschränkung auch für das Brunnenwerk in Perugia, für das wir seine Mitarbeit wenigstens vermuten dürfen. Den Hauptanteil am Werke haben wir dem Giovanni Pisano zuzuschreiben. Noch mehr als in der Kanzel des Doms zu Siena offenbart sich das gotische Stilempfinden; noch ausgeprägter als dort erscheinen hier die Eckfiguren in ihren Funktionen als tragende Glieder straff zusammengehalten. Das Gebälk lagert sich klar, und von allem Beiwerk befreit fügen sich große Flächen wohl abgewogen zu einheitlichem Aufbau zusammen. In ihm waltet ein großzügiger, etwas nüchterner Geist. In ihm ist vielleicht der Anteil des Arnolfo di Cambio zu sehen.

Von Perugia ab trennen sich die Wege der Schüler Niccolo Pisanos; Giovanni ist in Toskana fortan als Plastiker und Architekt tätig; Arnolfo trägt die Keime des neuen Stils nach dem Süden.

An den beglaubigten Werken des Arnolfo di Cambio in Rom und Umgebung können wir verfolgen, wie sein eigenes Schaffen in dem Maße begrenzt ist, als er zusammen mit einheimischen Kosmaten tätig ist, deren Eifersucht dem Toskaner das selbständige Arbeiten erschweren mußte. So erklärt sich der kosmatische Einschlag in Arnolfos Werken. Erst dort, wo der Meister selbständig schafft, außerhalb Roms, entfaltet sich die Eigenart seines monumentalen Stiles. Das Grabmal de Braye in Orvieto ist ein Hauptwerk dieser Richtung, neben denen die stadtrömischen Arbeiten an Eigenart zurückstehen. Wir verfolgen, wie sich der Stil des Arnolfo im Sinne einer Vereinfachung der struktiven Elemente entwickelt. Am Grabmal Hadrians V. in Viterbo, dem frühesten Werk, das dem

---

[14]) Besonders von Venturi, „Storia".

Arnolfo zugeschrieben wird,[15]) überwiegen noch die kosmatischen Dekorationsmotive. Der Spitzbogen spielt noch eine bescheidene Rolle. Am Grabmal Clemens' IV., einem Werk des Römers Pietro Oderisio, unter dem Einfluß Arnolfos, tritt schon das Motiv des Spitzbogens im kleinen Maßstabe auf. Dagegen sind die stadtrömischen Ciborien, obgleich auch hier kosmatische Mitarbeiter anzunehmen sind, schon im wesentlichen mit den gotischen Stilelementen der Kanzeln Niccolo Pisanos aufgebaut, die Spitzbogen sind mit Nasen besetzt und die Kapitelle und Pilaster erinnern an cisterziensisch-frühgotische Bildungen. Auch wie die Figuren in die Bogenzwickel hineinkomponiert, das alles verrät den Einfluß der Pisanoschule. In diesen Werken handhabt der Meister mit der nüchternen und logischen Konsequenz eines Architekten die Formen des neuen Stils, wie er sie sich in der Bildhauerschule des Niccolo Pisano angeeignet hatte, indem er sie zugleich mit der Formensprache des römischen Kosmatenstils kombiniert. — Eine Ausnahmestellung nimmt gewissermaßen das nicht mehr in ursprünglichem Zustande erhaltene Grabmal de Braye in San Domenico in Orvieto ein. Im ganzen und im einzelnen wird der Abstand von aller Kosmatenkunst mit ihrer Zierlichkeit und Kleinlichkeit offenbar. Hier wirtschaftet der Meister aus dem Vollen, indem er eine großempfundene Architektur im kleinen aufbaut. In klaren Linien ist das Sockelgeschoß behandelt, mit gotischen Profilen im einzelnen und gotischen Kapitellen und Basen der vorgelegten Säulchen. Diese sind organisch mit dem Sockelkörper verbunden. In scharfer plastischer Gliederung lösen sie sich vom Grunde der umrahmten Flächen los. Dieselbe großzügige Behandlung erscheint auch im Figürlichen durchgeführt. Wie fein sind die den Vorhang lüftenden Engel mit diesem zusammenkomponiert! Nirgends versagt die Rechnung wohlabgewogener Proportionierung. Es ist derselbe monumentale Stil wie am architektonischen Aufbau des Brunnens zu Perugia. Das Orvietaner Grabmal aber lehrt uns den Arnolfo di Cambio als echten Gotiker kennen.

In diesem Zusammenhange drängt sich von neuem die Frage auf, wo die Quellen der Kunst des Arnolfo di Cambio zu suchen sind. Wir fanden ihn zuerst in Siena im Atelier der Schule Niccolo Pisanos. Dann erscheint er noch einmal in Verbindung mit dem Kreise dieses Meisters in der Nachbarschaft von Assisi, in Perugia fanden wir ihn tätig. Als selbständiger Meister erscheint er in Rom, und seine Tätigkeit für Karl I. von

---

[15]) Für die römische Tätigkeit Arnolfos haben die Forschungen Venturis Neues gebracht.

Anjou machte es für uns sehr wahrscheinlich, daß wir ihn mit den damals entstehenden gotischen Bauten in Neapel und sogar mit der cisterziensischen Abteikirche zu Scurcula in Verbindung zu setzen haben. Arnolfo di Cambio ist mit andern Worten der Architekt der gotischen Schule Niccolo Pisanos in Toskana; und „wir hätten die Schule, wo Niccolo Pisano aufwuchs, statt in Pisa oder Lucca oder gar in Süditalien, zunächst vielmehr im Gebiet von Siena zu suchen". (Schmarsow.)[16]

[16]) Die toskanische Herkunft Niccolo Pisanos ist noch immer umstritten. In Italien ist Milanesi zuerst für sie eingetreten. In Deutschland haben zuerst Dobbert und Schmarsow diese Ansicht verfochten, aber lange nicht so einseitig, wie die Gegner es darzustellen versuchten, sondern durchaus bereit, Unteritaliens Einfluß auf Pisa zu berücksichtigen.

Viertes Kapitel.

Siena.

Es ist nunmehr unsere Aufgabe, das Verhältnis der Kunst Niccolo Pisanos und seiner Nachfolger, zu denen auch Arnolfo di Cambio gehört, zur Cisterziensergotik von San Galgano zu bestimmen.

Wie war der Boden beschaffen, aus dessen Grund diese Kunst hervorwuchs, und wie stand es um die künstlerische und architektonische Entwicklung des Gebiets von Siena in dem Zeitpunkt, wo die Gotik auf den Plan trat? Und da jene mit der politischen Entwicklung zusammenhängt,[1]) werfen wir auch auf diese einen raschen Blick.

Die geographischen Bedingungen des hochgelegenen Binnenlandes haben zur Folge, daß die Landschaft lange Zeit fern den großen Straßen des Landes und der übrigen politischen Entwicklung liegt. Erst seit dem 11. u. 12. Jahrhundert wuchs ihre Bedeutung. Damals führte die große Frankenstraße (via francigena) von Lucca und Pisa einerseits, Pistoja und Empoli andrerseits, an Siena vorbei nach Rom. Diese Straße wurde der wichtigste Besitz der kaiserlichen Macht in Toskana, und Siena, die kaisertreue Stadt, ihr Hüter. Pisa, stets reichstreu gesinnt, war Seehandelsstadt und der Ausfuhrhafen des Binnenlandes. Daher waren die Städte des inneren Toskana auf die Freundschaft mit Pisa angewiesen. Lucca, die alte Residenz der toskanischen Herzöge, war mächtig, solange es Herrin der Appenninpässe und des unteren Arnotals war und Pisa noch nicht die spätere Bedeutung erlangt hatte. Als aber Pisa im Kampf gegen die Sarazenen im 12. Jahrhundert zur Selbständigkeit erstarkte, geriet es in Feindschaft mit Lucca wegen der Arnoherrschaft. Die Folge war, daß Lucca in dem nach der Herrschaft über das toskanische Binnenland strebenden, frühzeitig zur Reichsgewalt in Gegensatz tretenden Florenz einen Verbündeten fand. Die

[1]) Für das Folgende sind die Untersuchungen von Hartwig, Davidsohn und Jung benutzt worden.

Konstellation Pisa, Siena und die kleinen Binnenstädte auf der einen, Florenz und Lucca auf der andern Seite mit Arezzo: Das ist der eigentliche Inhalt der politischen Geschichte Toskanas seit dem 12. Jahrhundert. Die das Ganze zusammenhaltende Einheit der kaiserlichen Macht brach um die Mitte des 13. Jahrhunderts zusammen, und die Kirche im Bunde mit den Angiovinen trat das Erbe an. Sienas Geschick entschied sich rasch. Sobald in Florenz die Welfen ans Ruder kamen und eine kräftige Handelspolitik inauguriert wurde, sank die Bedeutung Sienas als Mittelpunkt des italienischen Geldhandels. Und als schließlich der Entscheidungskampf zwischen Pisa und Florenz um die Hegemonie in Toskana begann, der schließlich mit dem vollen Siege der Welfenstadt endigte, da brach die Selbständigkeit Sienas, das in den Konflikten der Mächte Mittelitaliens unglücklich genug lavierte, endgültig zusammen.

Die Entwicklung der Architektur in dem Gebiet von Siena[2]) ist ein Spiegelbild der politischen Entwicklung. Es herrscht der romanisch-lombardische Stil, durch Pisa, Lucca, Pistoja vermittelt, vor. Daneben treten Einflüsse der unteritalienisch-römischen Entwicklung auf.

Das Material ist durchgehend Haustein; Backstein kommt selten, Marmor fast gar nicht vor. Die älteren Kirchenbauten sind einschiffig, von einfach rechteckigem Grundriß. Die Apsis ist gewöhnlich halbrund geschlossen, an der Eingangsseite ist zuweilen eine Vorhalle vorhanden. Späterer Zeit ist die dreischiffige kreuzförmige Anlage eigentümlich, mit halbrunder Apsis und Nebenapsiden zu beiden Seiten. Eine einzigartige Ausnahme macht die Kirche St. Antimo bei Montalcino (2. Hälfte 12. Jahrh.).[3]) Sie hat einen Umgang mit strahlenförmig angeordneten Kapellennischen. Die Anlage von St. Antimo geht zweifellos auf französische Einflüsse zurück. Das System dieser Kirchen ist durchweg die flache Balkendecke, nur die Apsiden sind mit sphärischen Gewölben eingewölbt. Auch Kuppelanlagen kommen vor. Ein primitives Beispiel: die Kirche in Ponte allo Spino. Daneben kommen entwickeltere Anlagen vor, z. B. die Vierungskuppeln der Kirchen St. Agata in Asciano und in Coneo.[4]) Hier erhebt sich die polygonale Kuppel auf viereckigem Tambour über Tromben. Auf Pendentifs und Hängebogen ruht die

---

[2]) Einen ersten Versuch, das weitschichtige Material zu sichten, macht A. Canestrelli, „L'Architettura medievale in Siena e nel suo territorio", Siena 1904.

[3]) Grundriß bei Canestrelli a. a. O. Fig. 4; vgl. Canestrelli im „Bulletino Senese di Storia Patria", 1897.

[4]) Abb. Canestrelli, „L'Architettura in Siena" Fig. 6.

Vierungskuppel der jetzt in Ruinen liegenden Kirche S. Bruzio bei Magliano.[5]) Hier hat die Kuppel runden Grundriß. Die Anlage von S. Bruzio geht auf lombardische Vorbilder zurück. In allen diesen Kirchen sind Rundbogen vorherrschend, die viereckigen oder kreuzförmigen Pfeiler sind nach romanischem Typus gebildet, zuweilen mit Säulenvorlagen versehen. Die Kapitellbildung[6]) ist sehr mannigfaltig. Vom roh behauenen Würfelkapitell bis zum Knollen- und Knospenkapitell und dem mit figürlichem Schmuck versehenen sind alle Formen vertreten.

Das schlichte Äußere dieser Kirchen zeigt überall den romanisch-lombardischen Stil. Die Wände sind durch Lisenen und Bogenfries gegliedert, sonst kommen alle Formen des romanischen Frieses vor. Die Fassaden sind oft mit Blendarkaden auf Wandpfeilern oder Säulen geschmückt. Die sich in der Mitte verbreiternde Archivolte verrät pisanischen Einfluß. Die romanische Architektur Pisas macht ihren Einfluß z. B. im Elsatal geltend, wo sich ihr Vordringen von Ort zu Ort verfolgen läßt.[7]) Tympanon und Archivolte sind oft mit Skulpturen geschmückt. In Klosteranlagen dagegen begegnen Kreuzgänge, die an kosmatische Vorbilder erinnern. Auch sonst begegnen Spuren der Kosmatenkunst in Mosaik und Dekoration.

Die noch zahlreich in diesem Gebiet vorhandenen Glockentürme[8]) auf quadratischem oder rundem Grundriß zeigen durchweg die schweren Formen des romanischen Stils. Rundbogenfenster, deren Teilungen mit der Höhe der Geschosse zunehmen, Lisenen und Bogenfries sind ihre Gliederung. So steht noch der Glockenturm des Doms von Siena auf dieser Stufe. Ein zierliches Beispiel dieser Art mit ganz luftiger Geschoßbildung ist der Glockenturm von S. Giorgio in Siena, an den sich eine anmutige Sage knüpft.

Dieser romanische Baustil weist alle Eigentümlichkeiten einer provinzialen Differenzierung auf. Pisanische Einflüsse in den dekorativen Elementen, unteritalienische Einflüsse in den Kuppelanlagen machen sich geltend. Spärlich sind die Entwickelungsmöglichkeiten, die in diesem relativ verkümmerten Provinzialstil vorhanden sind. Die Kuppelbildung z. B. ist weiterer Ausgestaltung fähig.

Über dieses vorhandene Gut kommt nun um die Mitte des 13. Jahrhunderts die Gotik. Wie setzt sie sich mit den vorgefundenen Stilformen auseinander? Ein instruktives Beispiel

---

[5]) Daselbst Fig. 7.
[6]) Abb. daselbst Fig. 36—49.
[7]) Die Entwicklung ist im einzelnen noch wenig bekannt.
[8]) Abb. Canestrelli, „L'Architettura in Siena" Fig. 53—57.

für den eintretenden Differenzierungsprozeß bietet die Kirche von San Quirico in Valdorcia.[9]) Die Kirche ist, von modernen Umgestaltungen abgesehen, im wesentlichen ein Werk der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der älteste noch aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammende Teil der Kirche ist das rein romanische Hauptportal. Für uns kommt in diesem Zusammenhang lediglich das Portal der Südseite in Betracht. Der Gesamtaufbau[10]) ist romanisch, Rundbogen, flacher Türsturz, die Archivolte mit abgestuften Laibungen auf Halbpfeilern ruhend, deren Kapitelle gotische Formenbildung zeigen. Gotisch sind die Formen des Sockelprofils. Die beiden äußeren Laibungen sind mit einem wohlgebildeten gotischen Eierstab besetzt. Unter dem Kranzgesims des Spitzgiebels über dem Portal läuft ein gotisches Konsolengesims und ein Sägezahnfries entlang. Überraschend klar und durchsichtig ist das Ganze, besonders die Archivoltenbildung gestaltet. Das kleinere Portal der Südseite zeigt ebenfalls deutlich gotische Formensprache, besonders in den Kapitellen der den Türschrägen vorgelegten Halbsäulen. Unter dem Kranzgesims des Daches zieht sich ein Spitzbogenfries hin. — Betrachtet man dann die Fenster zu den Seiten der Portale, besonders das zweiteilige, stark eingeschrägte, von einem Rundbogen zusammengefaßte Rundfenster links vom großen Südportal, so kann kein Zweifel sein, Portale und Wand mit den Fensteröffnungen sind einheitlich zusammen empfunden und gestaltet.

Die tragenden Figuren der Pilaster werden auf Giovanni Pisano oder seine Richtung zurückgeführt, sollte auch die bauliche Gestaltung dieser Portale auf den Meister zurückgehen?[11])

Die gotischen Elemente, die am romanischen Bau von San Quirico in Valdorcia auftreten, verleugnen nicht ihren Ursprung aus der burgundisch-cisterziensischen Frühgotik von Fossanuova, Casamari und San Galgano.

Die nächste große Stufe der Entwicklung und die entscheidende Wendung bezeichnet der Dombau von Siena.

Die Bauzeit des Doms von Siena[12]) ist merkwürdig kurz.

---

[9]) vgl. die Monographie von A. Canestrelli in „Siena Monumentale“ I (1906).

[10]) Abb. Canestrelli, „S. Quirico“ Taf. III.

[11]) s. weiter unten S. 48, 43 und Anm. 33.

[12]) Eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Monographie fehlt noch. Vgl. Dehio und Bezold a. a. O. II S. 519 f. und Taf. 535, 540, 555, 557, 593; Langhton Douglas, „A History of Siena“, London 1902, S. 167 ff.; Enlart a. a. O. S. 157 ff.; Canestrelli, „L'Architettura in Siena“ S. 72 ff.; Burckhardt a. a. O. II S. 68 ff.; Mothes, „Die Baukunst des Mittelalters in Italien“, Jena 1884, S. 744 ff.; Die Urkunden bei Milanesi, „Documenti dell'Arte Senese“ I (1854).

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, ist der Bau bereits 1257 weit vorgeschritten. In hervorragender Stellung, („operarius") wird in den Urkunden ein Mönch von San Galgano, Fra Vernaccio genannt (1257). Ihm folgt bereits nach zwei Jahren sein Genosse, Fra Melano, der zuletzt 1277 genannt wird.[13]) Er fand das Langhaus in seiner damaligen Gestalt im wesentlichen vollendet vor und fügte Querschiff und Chor, deren Grundriß wir uns ganz einfach zu denken haben, hinzu. Zugleich sollte Fra Melano gewisse Bausünden seines Vorgängers wieder gut machen, von dem die Anlage der Kuppel herrührte, die bereits Risse zeigte. 1284 tritt als Oberbauleiter Giovanni Pisano ein, den wir bis etwa 1296 in Siena am Dom beschäftigt finden. Über einen bestimmten Anteil am Dombau dieses Meisters ergeben die Urkunden nichts. 1296 und 1298 ist Giovanni Pisano in bürgerlichen Geschäften in Pisa weilend nachweisbar.[14]) Dann treten wieder Mönche von San Galgano als Bauleiter auf, von denen der letzte 1313 genannt wird. Seit 1329 taucht der Plan eines großen Neubaus auf, da die Konstruktion des damals vorhandenen Baus nicht befriedigend schien. Nach langen Beratungen, an denen auch der Architekt Lando teilnimmt, wird im Jahre 1340 der Neubau beschlossen, desssen Urheber Lando war. In den nächsten Jahren baute man eifrig daran, bis die verheerende Pest, die 1348 mehr als ein Drittel der Einwohner fortraffte, alle Unternehmungslust lähmte, so daß der Bau ins Stocken geriet. Endlich wurde 1357 beschlossen, das Entstandene bis auf die Umfassungsmauern und die Portale abzubrechen. Man scheint eine Zeitlang daran gedacht zu haben, hier einen Campo Santo nach dem Muster des pisanischen anzulegen. Aus den vorhandenen Resten geht hervor, daß der Neubau von 1340 eine riesige, dreischiffige, nach Norden orientierte Anlage war, deren Querhaus der jetzige Dom in seiner damaligen Gestalt bilden sollte. — Nach der Einstellung der Arbeiten am Neubau wurde der Dombau abgeschlossen. Es wurden die Seitenschiffe verändert, das jetzige Chorhaus in seiner unregelmäßigen Gestalt angelegt, die Taufkirche San Giovanni und ihre Fassade vollendet und das Langhaus nach Westen verlängert. Die heutige Westfassade entstand, wie die Quellen der Baugeschichte ergeben, nicht vor 1357. Vor der damals verschwundenen Fassade, die wohl nur im Rohbau angelegt war, stand die Loggia vescovile, die zur Verlängerung des Langhauses beseitigt werden mußte.

---

[13]) s. die Liste bei Canestrelli, „S. Galgano" S. 128.
[14]) „Miscellanea di Erudizione", Pisa I (1905).

Es ergibt sich folgende Reihe für die Entwicklung der Gotik in Siena: 1. Dom, Inneres, älteste Teile, Dekoration (ca. 1250—1300); 2. der Neubau der Erweiterung des Domes (1340 1357); 3. die Taufkirche San Giovanni, jüngste Teile und Fassade 1370 voll.); 4. Langhaus, Äußeres und Westfassade (nicht vor 1357).

Die heutige Westfassade ist in jüngster Zeit wieder für Giovanni Pisano, als in den letzten Jahren des Jahrhunderts entstanden, in Anspruch genommen worden.[15]) Dem stehen die Urkunden zur Baugeschichte entgegen. Aber die Urkunden könnten anders interpretiert werden. Wir haben zur Prüfung der schwerwiegenden Behauptung ein untrügliches Mittel, die Stilvergleichung.

Ehe wir diese Probe unternehmen, müssen wir eine andere, vielleicht noch wichtigere Frage beantworten, nach dem Abhängigkeitsverhältnis des Doms von Siena, von der Cisterziensergotik von San Galgano.

Das Langhaus des Doms gehört zu dem ältesten Teil, abgesehen von den zwei westlichen Jochen, die als Verlängerung der ursprünglichen Anlage erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sind, wie eine Urkunde von 1366 ergibt. Es ist eine dreischiffige Anlage und besteht aus vier Jochen, deren Grundriß im Mittelschiff querrechteckig, in den Seitenschiffen quadratisch ist; das Querhaus ist wenig ausgestaltet und mit seitlichen Kapellenanlagen versehen. Die Vierung, über der sich eine ins unregelmäßige Zwölfeck übergehende Kuppelanlage erhebt, hat sechsseitigen Grundriß, um den sich nach Art eines zentralen Umgangs Kompartimente von unregelmäßiger Gestalt legen. Das Altarhaus jenseits der Vierung, in seiner jetzigen Form aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammend, zeigt als Grundform eine zwei Joche umfassende rechteckige Anlage. Vielleicht war der gerade Abschluß des Chors schon im ursprünglichen Entwurfe vorgesehen, um der darunterliegenden Taufkirche San Giovanni eine geradlinige Front zu geben. Die Gestaltung der Vierungspartie erinnert an Umgangsanlagen nordischer Kathedralen. Vielleicht sind hier derartige Einflüsse wirksam gewesen. Andrerseits scheint aus einem noch vorhandenen Grundrißentwurf[16]) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts hervorzugehen, daß eine Art Chorumgang im ursprünglichen Entwurfe geplant war.

---

[15]) L. Justi im „Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen“ 1903 S. 253ff.: „Zunächst muß die Sieneser Fassade für Giovanni gerettet werden . . .“

[16]) Im Museum der Domopera.

Die Kirche ist mit Kreuzrippengewölben eingewölbt, Gewölbeträger sind quadratische, an den vier Seiten mit vorgelegten Säulen ausgestattete Pfeiler. Diese Pfeilerform ist die des romanisch-lombardischen Stils, während die Pfeiler der burgundisch-frühgotischen Cisterzienserkirchen kreuzförmigen Grundriß haben. Die Scheitbogen setzen in etwa Zweidrittelhöhe der Pfeiler auf den Kapitellen der seitlichen Säulenvorlagen auf, während die dem Mittelschiff zugewandten Säulenvorlagen dienstartig zur Kämpferhöhe aufsteigen, wo über den Kapitellen unvermittelt die Gurtbögen und Diagonalrippen aufsteigen. Die Rippenprofile haben zwei Grundformen, entweder, wie in den Seitenschiffen und in der Vierungsgegend, einen schlichten, von zwei Bändern begleiteten Rundstab oder, in Mittelschiff, Querhaus und Chorpartie, eine reichere Form, bestehend aus einem mandelförmig zugespitzten, an den Seiten mehrfach gekehlten und gewulsteten Stab. In beiden Formen erkennen wir die hier durch die Cisterzienser vermittelten Formen der burgundischen Frühgotik. Auch in den Profilen der Pfeilerbasen tritt das gotische Element auf. Frühgotische Stilformen treten auch an den Kapitellen auf: die Grundform ist das korinthische Akanthuskapitell. Zwei Blattreihen übereinander mit umgebogenen Spitzen legen sich dicht um den Kapitellkörper. Daneben treten Kapitellbildungen mit figürlich romanisierenden, ziemlich roh gebildeten Darstellungen auf.

Wie in den Detailformen, so sind auch für das Ganze die vermischten Formen verschiedener Stile maßgebend.[17]) In der Anlage des Mittelschiffs sind keine gotischen Elemente wahrnehmbar. Die Grundrißgestaltung, querrechteckige Joche im Hauptschiff, quadratische im Nebenschiff, ist romanisch, romanisch ist die Pfeilerbildung, sind die rundbogigen, weitgespannten Arkaden. Die Kuppelanlage in ihrer unregelmäßigen Gestalt geht einerseits auf Pisa zurück,[18]) dessen Domkuppel sich wiederum aus byzantinischen Vorbildern ableitet; andrerseits haben wir gesehen,[19]) daß auch im Landgebiete von Siena Kuppelanlagen begegnen, die den Übergang in eine andere Polygonalform zeigen und auf Hängebogen und Zwickeln konstruiert sind. Dagegen verraten frühgotische Konzeption die verhältnismäßig schmalen Seitenschiffe in den Proportionen, nicht im Grundriß. Und gotisches Empfinden offenbart sich, wie der Obergaden und seine dreiteiligen Maßwerkfenster gestaltet sind. Wie diese

[17]) „. . . assimilazione di forme di origine diversa . . .“ Canestrelli „L'Architettura in Siena“ S. 84.

[18]) Nach Mothes ist die Kuppel „longobardisch“.

[19]) s. oben S. 31 f.

Fenster die ganze Breite zwischen den Schildbögen einnehmen und unten an das mächtig ausgestaltete Konsolengesims, oben an die Scheitel der Schildbögen stoßen; das alles verrät den Einfluß von San Galgano. Cisterziensisch ist auch, wie die Wirkung der schwarzen und weißen Materialschichten derartig im Chorhaus und den anstoßenden Teilen gemäßigt ist, daß das Verhältnis der Breite der schwarzen und weißen Streifen nur 1 : 5 ist, während sie in dem übrigen Teil wie 1 : $1^1/_2$ ist. Dasselbe gemäßigte Verhältnis ist auch an den äußeren Langhauswänden eingetreten.

Das Innere des Doms von Siena hat in seinen ältesten Teilen völlig den romanischen Kathedralentypus. Der Langbau ist eine Verbindung mit dem Zentralbau eingegangen, und es entsteht ein wunderlicher Bau, dem nach außen eine mächtige Kuppel über der Vierung das Gepräge des Zentralbaus gibt, während innen im Grunde nur die Wirkung einer großen, auf das Altarhaus hingehenden Richtungsachse resultiert. Damit im Widerspruch sind die hohen weiten Arkaden, auf den schlanken Pfeilern, darauf berechnet, im Zusammenwirken mit hohen luftigen Seitenschiffen, in die sie dann überall ungehinderten Durchblick gestatten würden, in den Organismus des Hallen- und Hochbaus einzutreten. Statt dessen macht man der Gotik Konzessionen. Schmale niedrige Seitenschiffe ordnen sich jetzt einen dominierenden Langbau unter, in dem die Pfeiler und Arkaden, jene hoch und schlank, diese weitgespannt, sozusagen ihren eigentlichen Zweck verfehlt haben. Nunmehr tragen sie gotisch empfundene Gewölbe, statt der angemessenen flachen Decke (wie in Orvieto). Diese Gewölbe sind im Aufbau des Ganzen nicht von entscheidender Bedeutung des Ganzen, sie sind nicht Anfang und nicht Ende. Sie können weder einen Übergang in die offene Weite der Kuppel vermitteln, noch Arkaden und Pfeiler unter einer Einheit zusammenbringen. Die Fenster des Lichtgadens werden in ihrer Wirkung für das Ganze zwischen Decke und Arkaden erstickt. Das über den Arkadenscheiteln hinlaufende Konsolengesims bedeutet den Abschluß nach oben, wo die raumschaffenden Mächte aufhören und die völlig geschlossene Wand den unten in lebendigem Spiel der dynamischen Potenzen entstehenden Raum zur kubischen Einheit zusammenschließt.

So ist der Dom von Siena in seinem heutigen Zustand ein Kompromißbau, als romanische Basilikaanlage mit der Verbindung von Langbau und Zentralanlage geplant.[20]) In diesen

[20]) Diese Auffassung hat zuerst mit Nachdruck L. Douglas vertreten, dem Canestrelli sich anschließt.

klar und einheitlich gedachten Zusammenhang dringen dann — ein Beweis, wie faszinierend der neue Stil wirkte, dessen Wirkung auch die in romanischer Bauweise schaffenden Meister des Sieneser Dombaus sich nicht entziehen konnten — dringen zersetzend die Elemente gotischer Raumgestaltung ein.

Im Dombau von Siena, soweit er ins 13. Jahrhundert fällt, findet eine erste Auseinandersetzung der Gotik mit dem einheimischen Stil statt. Aber die ganze bauliche Entwicklung in Siena in der Frühzeit der Gotik geht im Grunde auf die cisterziensische Frühgotik von San Galgano und auf den mit ihr höchstwahrscheinlich in engster Verbindung stehenden Künstlerkreis, dem auch Arnolfo di Cambio angehört, zurück.

Wie Arnolfo sich zuerst im Aufbau kleiner Prachtstücke für das Kircheninnere (Kanzeln, Ciborien, Tabernakel und Grabmäler) betätigt, so bleibt die uns zugängliche Seite der Kunst seines Kreises vorwiegend die Schauseite der Bauwerke. Es wurde dieser Schule zum Erbteil, daß sie dem zentralen Problem der Gotik, der Gestaltung des Innenraums, fremd blieb und sich den künstlerischen Aufgaben, die der Außenbau bot, zuwandte. So entstanden der Außenbau des Pisaner Baptisteriums, die Fassaden von Santa Caterina, San Michele in Borgo und Santa Maria della Spina in Pisa und als Hauptwerke dieser Art die Fassaden der Dome von Siena und Orvieto. — Gestaltungen von Innenräumen, wie der Dom von Siena, sein Neubau und die Taufkirche San Giovanni in Siena, konnten nur mit Anleihen von fremdem Gut bewältigt werden. Das Problem des Innenbaus wurde inzwischen anderswo aufgenommen und gestaltet: in der Oberkirche von San Francesco in Assisi.

Wir verfolgen die Wandlung des gotischen Stils, wie sie sich zunächst in dem mit dem Namen des Arnolfo di Cambio umschriebenen Kreise vollzog.

Das Ringen des noch ganz auf dem Boden des Romanischen stehenden Niccolo Pisano veranschaulicht seine Tätigkeit an der Außendekoration des Pisaner Baptisteriums.[21]) Der Bau des Baptisteriums entstand seit dem Jahre 1153. Als 1174 mit dem Bau des Campanile begonnen wurde, muß der Baukörper des Baptisteriums im wesentlichen vollendet gewesen sein. 1278 wurde, wie eine im Innern in der Höhe des ersten Arkaden-

[21]) Supino a. a. O. S. 73 ff.; Venturi, „Storia“ IV S. 169 ff.; Schmarsow a. a. O. S. 56 f.; Mothes a. a. O. S. 731 ff.

geschosses befindliche Inschrift lehrt, der Bau völlig verändert („de novo fabricata"). In dieser Zeit entstand der über dem ersten Bogengeschoß befindliche Teil, die Gewölbe mit der Kuppel und die Dekoration dieser Teile.[22]) Die Arkaden des ersten Geschosses,[23]) deren Archivolten auf plastischen Köpfen aufsitzen, und die bekrönenden Giebel wären dem Niccolo Pisano zuzuschreiben, falls er auch Architekt gewesen wäre (wovon wir keine sichere Kunde haben), wenn nicht die Idee der Giebelaufsätze schon dem Giovanni gehört. Die Archivolten sind mit einem Sägezahnfries und einem gotischen Eierstab besetzt. Während diese Teile noch ganz romanische Schwere haben, keimt in den Bekrönungen schon ein neues Empfinden. Der einzelne Spitzgiebel ist nicht mehr eine geschlossene Wand, sondern aus zwei mit krabbenartigen Gebilden besetzten Gebälkstücken gebildet, die einen Kleeblattbogen einschließen, in denen die Halbfigur eines Propheten oder Heiligen so hineinkomponiert ist, daß die Figur die ganze Fläche ausfüllt. Zwischen diesen Spitzgiebeln erheben sich schlanke, aus vier Säulen gebildete Tabernakel, auf deren Spitze ein übermäßig langes fialenartiges Gebilde aufsteigt. Diese Tabernakel sitzen auf Kragsteinen auf, die oberhalb der Archivoltenkämpfer vorladen. So erscheinen sie als ein Versuch, eine vertikale Gliederung vor der Wand zu erzielen.

Auch am Baptisterium von Pisa scheidet sich das Alte vom Neuen. Die Formen des zweiten Fenstergeschosses und der Tabernakel am Dachrand zeigen schon den ausgebildeten Stil der pisanisch-sienesischen Gotik des 14. Jahrhunderts.

Niccolos jüngerer Genosse, Fra Guglielmo, schuf unter der Oberleitung des Meisters den plastischen Schmuck am Grabmal des hl. Dominikus in Bologna (1265 oder 1267). Auf dem Relief mit der „Vision des hl. Dominikus" sieht man links im Hintergrund zwei Arme eines kreuzförmigen Tempelbaus, deren Stirnseiten gotische Vierpässe und in etwas unklarer Anordnung einen Spitzgiebel mit gotischer Dekoration zeigen.[24])

Fra Guglielmo d'Agnelli war Dominikaner und gehörte zum Kloster Sancta Caterina in Pisa.[25]) Sein Anteil am Bau des Klosters ist durch die Klosterchronik bezeugt. Die Kirche entstand seit 1252. An der Fassade,[26]) an deren Marmordekoration noch 1321 gearbeitet wurde, zeigt sich die Abwandlung des

---

[22]) s. Venturi, „Storia" S. 169 N. 1.
[23]) Abb. Supino a. a. O. S. 73 ff.
[24]) Abb. daselbst S. 83 Fig. 64.
[25]) Daselbst S. 105 ff.
[26]) Daselbst S. 105; vgl. Justi im „Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen" 1904 S. 255 Anm. Hier wird die Fassade zu spät angesetzt.

pisanischen Fassadenmotivs ins Gotische. Der untere Teil ist völlig massiv und hat das bekannte romanische Motiv, drei Blendarkaden, annähernd gleich breit und auf schlanken Halbsäulen aufsitzend. Der obere Teil besteht aus zwei Geschossen, von denen das obere sich nach oben zum Spitzgiebel verjüngt. Das untere ist als Bogengalerie gebildet. Neun mit Nasen besetzte Spitzbogen werden von acht schlanken Säulen mit frühgotischen Knospenkapitellen getragen. Zwischen den einzelnen Bogen wird die Wand von runden Öffnungen durchbrochen. Das Prinzip der Auflockerung der festen, geschlossenen Wand macht sich auch oben geltend. Hier nimmt die Mitte ein großes Rundfenster in quadratischem Rahmen ein, dessen vom Rundfenster freigelassener Raum mit kleinen, die vier Seiten begleitenden quadratischen Feldern, die mit plastischer Dekoration geschmückt sind, gefüllt ist. Über dem Quadrat steigt ein Spitzbogen auf, dessen Schenkel mit je zwei Nasen besetzt ist und in dem sich ein Spitzbogenfenster öffnet. Darüber in der Wand drei gotische Vierpaßöffnungen. Die Seitenfelder sind mit je vier genasten Spitzbogenarkaden auf hohen schlanken Säulen besetzt; die Scheitel stoßen an das Gesims des Spitzgiebels, so daß die Spitzbogen von der Mitte nach den Seiten zu an Höhe abnehmen. Das zwischen den Geschossen laufende Gesims und das Kranzgesims des Giebels haben frühgotisch-cisterziensische Profile. Die Giebelwände sind mit blattartig gebildetem Krabbenwerk besetzt. Das achteckige Portal unten hat flachen Türsturz. Die Fassade steigt frei über das Dach empor. — Auch hier die Verbindung von Altem und Neuem.

Die andere gotische Fassade Pisas, S. Michele in Borgo, kann dem Fra Guglielmo mit Sicherheit auf Grund einer verlorenen Inschrift zugeschrieben werden (erst 1304).[27]) Sie zeigt, daß der Künstler zeitlebens in den Formen des pisanischen Fassadenstils dachte. Aber gegenüber der Fassade von S. Caterina tritt in S. Michele in Borgo eine Wandlung im Sinne der Klärung und Vereinfachung ein. Das Ganze ist auf den Gegensatz eines massiven, schlicht gehaltenen hohen Sockelgeschosses und eines oberen luftigen Arkadenbaus angelegt. Unten drei rundbogige Portale, von denen das mittlere die anderen an Höhe übertrifft. Die Türschrägen sind klar abgesetzt, die Archivolten schlicht profiliert. Darüber läuft ein frühgotisch profilierter Sims hin, der das Hauptportal an den Bogenansätzen schneidet. Auch der Sockel ist frühgotisch profiliert. Oben gliedert sich die Fassade in drei Geschosse, die in Spitzbogengalerien aufgelöst

[27]) vgl. Supino S. 115ff. und Abb.

sind. Die Bogenbildung ist dieselbe wie an der Fassade von S. Caterina. Die Bogen, im unteren Geschoß vierzehn, indem hier an beiden Seiten je drei an Höhe abnehmend die Dachlinie der Seitenschiffe begleiten, in den oberen Geschossen je acht an der Zahl, setzen auf schlanken Säulen auf. Die Kapitelle zeigen frühgotische Formen, und die Deckplatten sind, wie im unteren Bogengeschoß des Pisaner Baptisteriums, von ziemlicher Dicke, kämpferartig gestaltet. Die Bogen im oberen Geschoß begleiten mit ihren Scheiteln die Linie des flachen Spitzgiebels, dessen Enden sich noch ein Stück nach beiden Seiten horizontal verlängern. So finden an beiden Seiten zwei gleichschenklige breite Spitzbogen Platz. Auch das geschieht im Sinne der Klärung. Das Kranzgesims ist wieder im Stil der Cisterziensergotik profiliert. Die Gesimse zwischen den einzelnen Geschossen kommen im ganzen gut zur Geltung. An der ganzen Fassade ist eine wohlgelungene Auseinandersetzung horizontaler und vertikaler Gliederung zum Ausdruck gekommen. In der Entwicklung ist sie der letzte Ausläufer des pisanisch-lucchesischen Fassadenbaus, dessen großartige Gestaltungen die Fassade des Pisaner Doms und der Außenbau des Baptisteriums sind.

Die Behandlung des Sockelgeschosses der Fassade von S. Michele in Borgo im monumentalen Sinne verträgt sich nicht mehr mit dem romanischen Empfinden der Generation des Niccolo Pisano und offenbart schon das Denken des neuen Zeitalters.

Das zierliche dreiteilige Madonnentabernakel über dem Hauptportal von S. Michele in Borgo[28]) ist weder zusammen mit der Fassade entstanden noch ein Werk des Fra Guglielmo. Daß der Dominikaner auch gotische Bauformen in großem Sinne zu handhaben wußte, zeigen Architekturdarstellungen seines Kanzelreliefs in S. Michele in Borgo (um 1310), deren Teile jetzt zerstreut sind. In der Szene der „Darstellung im Tempel“[29]) füllt ein gotisches Gebäude rechts den Hintergrund aus. Eine dreiteilige Fassade öffnet sich unten in Spitzbogen, hat in der Mitte eine Spitzbogengalerie und ist oben mit Spitzgiebeln abgeschlossen, in denen gotische Dreipässe sichtbar sind. Fialenartig gestaltete Eckpfeiler geben die vertikale Gliederung. Diese Art zu bauen erscheint zuerst in den Reliefs der Sieneser Kanzel, wo sie zweifellos auf Giovanni Pisano zurückgehen. Wenn Fra Guglielmo Ähnliches bildet, so steht wohl auch hier der Sohn

---

[28]) Abb. Supino a. a. O. S. 117.

[29]) vgl. Supino a. a. O. S. 117ff. Abb., S. 120 Fig. 90; Venturi, „Storia“ IV Fig. 158. Nach ihm ist die Kanzel ein Werk des „Magister Bernardus“ unter Oberleitung des Giovanni Pisano. (?)

des Niccolo im Hintergrund. Großzügige architektonische Gedanken offenbart die Darstellung des Tempels auf dem Relief der Pisaner Domkanzel, das die Darstellung Christi im Tempel schildert (1305—1307).[30] Von einem polygonen Gebäude sind fünf Seiten sichtbar. Jede besteht aus drei Teilen: eine große Arkade im Erdgeschoß, einer Galerie von acht Bogenstellungen darüber und einem von einer fünfteiligen Rose durchbrochenen und mit Krabbenwerk besetzten Spitzgiebel. An den Ecken steigen Bündelpfeiler auf, auf denen Fialen aufsetzen. Eigenartig ist, daß jeder Pfeiler mit einer Art Pultdach in Arkadengaleriehöhe überdacht ist. Das Ganze stellt sich dar als glücklicher Versuch, einen Zentralbau mit den Formen des neuen Stils aufzubauen, in klarer Anlage und wohlabgewogenen Verhältnissen. Die Kanzel des Pisaner Doms ist das Hauptwerk des Reifestils des Giovanni Pisano (1301—1310).

Seit 1305 war der Meister in Padua tätig. Das Grabmal des Niccolo Scrovegni († 1328) wird ihm mit Unrecht zugeschrieben.[31] Die Tabernakelumrahmung hat Formen, die Anlehnung an oberitalienische Stilformen verraten. Das Ganze mit den nüchternen Fialen, die Behandlung des Spitzbogens usw. mutet eher wie eine Übersetzung aus der Holzarchitektur an. Die Grabfigur ist ebenfalls dem reifen Stil des Giovanni unangemessen.

Eine Übertragung seiner Baugedanken in die Wirklichkeit vollzog der Meister in seinem Pisaner Hauptwerk architektonischer Art, dem Campo Santo (1278—1283).[32] Ein viereckiger Hof wird von einer offenen, flachgedeckten Bogenhalle umschlossen. Ihre Rundbogen setzen auf kreuzförmigen, schlank gebildeten Pfeilern auf. Das mit frühgotischem Blattwerk belegte Kapitell hat eine geringe Höhe und legt sich bandartig um den Pfeiler. Das die Laibungen der Rundbogen begleitende Simsband setzt auf Kämpferstücken auf, die nach pisanischer Tradition als Menschenköpfe gestaltet sind. Die Querbalken des offenen Dachstuhls lagern auf Kragsteinen, die mit Blattwerk belegt sind. Die Sockelprofile zeigen den Stil der cisterziensischen Frühgotik. Während sich in der Idee die Anlage an die Vorbilder in mönchischen Klosteranlagen anlehnt, ist in der Ausführung etwas Selbständiges entstanden. An Stelle des Gewölbeabschlusses tritt die offene Balkendecke, deren rhythmisches System das Arkadenmotiv wiederholt. Die Arkaden

---

[30]) vgl. Supino a. a. O. S. 150ff. Abb. Fig. 64.

[31]) Abb. Venturi, „Storia“ Fig. 145.

[32]) Abb. Fleury, „Les Monuments de Pise“, Paris 1866, Taf. 39—42; vgl. Mothes a. a. O. S. 755f.; Schnaase a. a. O. S. 142ff.

sind nicht bloße Wandöffnungen, sondern sie konstituieren den Raum. Die denkbar größte Auflösung der geschlossenen Wandeinheit ist erfolgt. Der ursprüngliche Eindruck wird durch das erst im Laufe des 14. Jahrhunderts hinzugekommene, ganz unorganisch eingefügte Stab- und Maßwerk beeinträchtigt. Denken wir dieses weg, so entsteht die von Anfang an gewollte große Wirkung. Mit klar durchgedachter Abwägung horizontaler und vertikaler Gliederung in großen Linien entsteht ein systematischer Zusammenhang kubischer Raumteile. Der Schwerpunkt dieser Raumeinheit ist sozusagen auf die Grenze verlegt.

In den Jahren von 1284—1295 etwa ist Giovanni als Dombaumeister in Siena tätig. Wenn wir auch den Anteil des Meisters am Bau nicht mehr bestimmen können, so ist doch diese Tätigkeit ein Beweis für die Beziehungen seines Kreises zur gotischen Bauschule von San Galgano, von deren Verbindung mit dem Dombau oben die Rede war. Wir konnten ferner den Namen des Giovanni Pisano mit der Kirche von San Quirico in Valdorcia in Verbindung bringen, deren Portaldekoration um 1295 anzusetzen ist.[33])

In diesem Zusammenhang rechtfertigt sich die Zuweisung des architektonischen Aufbaus des Südportals von St. Quirico an Giovanni Pisano. Auch hier ein klarer Aufbau mit großen Flächen und eine wohlberechnete Auseinandersetzung horizontaler und vertikaler Glieder im Sinne des neuen Stils.

In den Jahren 1295—1298 ist Giovanni urkundlich in Pisa nachweisbar,[34]) 1299—1302 als Dombaumeister. In den folgenden Jahren ist er in Oberitalien tätig, seit 1317 mit der Erweiterung des Doms von Prato beschäftigt (Querhaus und Chor).[35]) 1331 ist er nach neuesten Feststellungen[36]) in Florenz zuletzt nachweisbar, mit dem plastischen Schmuck der Porta Romana beschäftigt. Bald darauf muß er gestorben sein. An der in diesen Jahren entstandenen Erweiterung des Kirchleins Santa Maria della Spina in Pisa[37]) ist Giovanni nicht mehr be-

---

[33]) s. oben S. 33 und Anm. Von Burckhardt a. a. O. II S. 389 um 1298 angesetzt. Supino a. a. O. S. 135f. Nach Inschrift wurde die Kirche 1287 von einem Pisaner erweitert. Supino hält ihn für Giovanni Pisano.

[34]) „Miscellanea di Erudizione" I, Pisa 1905; Venturi, „Storia" S. 215.

[35]) Vasari I S. 318; vgl. Mothes a. a. O. S. 782f.; Schnaase a. a. O. S. 144; Burckhardt a. a. O. S. 34; Venturi, „Storia" S. 235ff.

[36]) Mitteilung Davidsohns in einer Festsitzung des Florentiner Kunsthistorischen Instituts (Februar 1908). Mir lag nur das Referat in der Zeitung „La Nazione", Florenz, vor.

[37]) vgl. Fleury a. a. O. Taf. 27f., Text S. 99ff.; Burckhardt a. a. O. II S. 72; Schnaase a. a. O. S. 145; Venturi, „Storia" Fig. 171—175. Venturi nimmt einen Anteil Giovannis an.

teiligt. Das Oratorium von S. Maria della Spina, ursprünglich als offene Halle angelegt, wurde damals zur Kapelle geschlossen. Die Hauptfassade ist zweiteilig. Unten setzen zwei Stichbogen auf einem stark ausgebildeten, mit seitlichen Säulenvorlagen versehenen Pilaster auf. Die Eckpfeiler haben fialenartige Abschlüsse. Nach oben verjüngt sich die Fassade zu Spitzgiebeln, deren Mitte zwei Fensterrosen einnehmen. Dieser Kern des Gebäudes wurde in den folgenden Jahren von den aus der Schule des Giovanni Pisano hervorgegangenen Meistern mit Tabernakeln, Fialen u. dgl. geschmückt.

In diese Zeit muß auch, dem Stil nach zu schließen, die Gestaltung des zweiten Fenstergeschosses und der Dachtabernakel am Pisaner Baptisterium fallen.[38]) Entscheidend ist, daß sich die Gesamtbildung dieser Fensterreihen völlig an den Baukörper anlehnt. Nirgends löst sich der Aufbau von diesem ab. Es wird kein Versuch gemacht, ein System vertikaler Gliederungen zu entwickeln. Die wenigen entwickelten Fialen schließen an die Mauern an. Die tief eingeschrägten Rundbogenfenster mit dem dünnen Mittelstab wirken lediglich als Schattenpartien. Der Gegensatz zu dem im ersten Geschoß herrschenden System ist unverkennbar. Hier ein kräftiges Heraustreten aus der plastischen Ebene, ein energischer Versuch, vertikal zu gliedern, Licht- und Schattenzone scharf abzugrenzen. Oben dagegen ist alles flächenhaft, reliefartig angelegt, die Gegensätze ausgleichend und beruhigend. Das Fenstergeschoß ist in seiner äußeren Bildung nicht das Werk des Giovanni Pisano, sondern des plastischen Empfindens seiner späteren Nachfolger. —

Um unsern raschen Überblick über die Entwicklung des toskanischen Fassadenbaus in der Frühzeit der Gotik zu vervollständigen, wenden wir uns zur Betrachtung des eigentlichen Hauptwerks dieser Art, der Westfassade des Doms von Siena, und zu einer Untersuchung der Frage nach der angeblichen Urheberschaft des Giovanni Pisano.

Zuerst tritt uns das Problem der Gestaltung einer Fassade im Sinne der Sieneser in den Entwürfen zur Fassade des Doms von Orvieto entgegen.

Als Arnolfo 1283 mit der Errichtung des Grabmals de Braye in Orvieto beschäftigt war, begann der Bau des Doms,[39]) angeblich nach dem Vorbild von S. Maria Maggiore in Rom, der

---

[38]) s. oben S. 39.

[39]) Fumi, „Il Duomo di Orvieto", Rom 1891 Hauptwerk; vgl. Dehio und v. Bezold a. a. O. II S. 522 f.

Lieblingskirche Papst Nicolaus' IV. Er hat einen hervorragenden Anteil an der Entstehung des Doms von Orvieto. Der Dom ist eine dreischiffige Säulenbasilika, deren Querhaus nur wenig über die Flucht des Langhauses vorragt, und deren Chor unter cisterziensischem Einfluß geradlinig geschlossen ist. Als Bauleiter erscheint bis 1310 der Benediktinermönch Fra Bevignate aus Perugia. An seine Stelle tritt Lorenzo Maitani aus Siena († 1330). Sein Werk ist die Fassade. Von dieser sind zwei ziemlich gleichzeitige Entwürfe[40]) vorhanden. Der eine, der im wesentlichen das Bild der heutigen Fassade zeigt, wird mit Sicherheit auf Lorenzo Maitani zurückgeführt. Für den andern Entwurf, dessen wesentliches Merkmal ist, daß hier die Fassade nur einen Spitzgiebel in der Mitte hat, ist der Name des Arnolfo di Cambio neuerdings in Vorschlag gebracht worden. In beiden Entwürfen ist die Fassade dreiteilig; beiden ist gemeinsam, daß sich unten drei Portale öffnen. Im Entwurf des Maitani ist das mittlere rundbogig, die seitlichen spitzbogig, alle drei von Wimpergen gekrönt. Im anderen Entwurfe steigen über den Seitenportalen große Spitzbogennischen auf, die ebenfalls Wimperge haben. In ihnen öffnet sich auf jeder Seite ein zweiteiliges Maßwerkfenster, dessen Spitzbogen mit Nasen besetzt sind und über dem eine große zwölfteilige, in reiner Gotik gebildete Fensterrose sichtbar wird. Der Mittelteil dieser Fassade schließt nach oben als Spitzgiebel ab, der mit Krabbenwerk besetzt ist, und dessen Mitte ein Mosaik der Krönung Marias einnimmt. Darunter öffnet sich ein großes Rundfenster in quadratischem Feld, in dem eine sechzehnteilige Rose prangt. Zwischen ihr und dem Rahmen sind 24 Vierpässe einreihig übereinander angeordnet. Darunter läuft eine Arkadengalerie, in die der Giebel des Mittelportals hineinschneidet. Rechts und links bleibt Raum für je acht Spitzbogenöffnungen, unterhalb derer je fünf Vierpaßöffnungen angebracht sind. Die Wimperge der Seitenportale überschneiden die flache Dachlinie. An den Ecken und zwischen den Portalen steigen turmartig ausgebildete Pfeiler auf, von denen die beiden mittleren in der Höhe der unteren Seite des Spitzgiebels enden.

Der Entwurf des Lorenzo Maitani hat ebenfalls diese Eckpfeiler, die aber hier über die Spitzgiebel hinausragen. Die Wimperge der Portale steigen nicht über die Linie der oberen Arkadengalerie auf. Zu beiden Seiten der quadratisch umrahmten

---

[40]) vgl. Fumi a. a. O. und „La Facciata del Duomo di Orvieto", „Archivio storico dell'Arte" 1889 S. 185 ff., daselbst auch Abb. der Entwürfe. Die erste Zeichnung ist seit 1356 bekannt und beglaubigt, die andere kam 1382 zum Vorschein. Fumi a. a. O.

Mittelrose bleibt Raum für je drei Reihen von zwei Spitzbogen auf gewundenen Säulen übereinander. Auch hier sind um das große Rundfenster Vierpaßreihen angeordnet. Je drei Kleeblattbogen, auf gewundenen Säulen aufsetzend, öffnen sich unter den seitlichen Spitzgiebeln. Darunter läuft eine niedrige Spitzbogengalerie über die ganze Breite der Fassade hin. Wimperge und Spitzgiebel sind mit blattartig gebildetem Krabbenwerk besetzt. Über den Seitenportalen steigen zwei hohe schmale Spitzbogenfenster auf. In Archivoltenhöhe sind zwei Tabernakel an den Mittelpfeilern angebracht, in denen sitzende Figuren sichtbar werden. Verglichen mit der ausgeführten Fassade, zeigt der Entwurf des Maitani beträchtliche Verschiedenheiten. Die Spitzgiebel der jetzigen Fassade sind eigentlich nur eine Wiederholung des Motivs der Portalgiebel. Alles ist vereinfacht, die einzige horizontale Gliederung bildet die durchlaufende Arkadengalerie. Das große Mittelfeld, in dem das Rundfenster sitzt, ist übersichtlich disponiert. Die Pfeiler steigen erst in Kämpferhöhe zu Seiten der Portale auf. So wird an den Stirnwänden Platz für große plastisch behandelte Flächen gewonnen. Auch die Giebel bieten sich als solche Flächen für Mosaikschmuck. Dem Mittelteil dieser Fassade sind die Seitenflügel völlig untergeordnet. Die Portale sind nach innen hineingewachsen und ihre Giebelaufsätze kleben an der Fläche des Baukörpers. In wesentlich plastischem Sinne ist diese Fassade entwickelt als „fehlerloses Rechenexempel".

Der andere, namenlose Entwurf macht den Versuch, den Fassadenkörper räumlich, nicht plastisch, zu gliedern und Gegensätze der Flächenbehandlung in großem Stil zu erzielen. Über dem als Sockel behandelten Portalgeschoß legt sich in den breit entwickelten Seitenteilen ein Fenstergeschoß mit Licht- und Schattenwirkungen. Der flache Abschluß dieser Teile wiederholt sich in geschwächtem Maße oben, wo die Mittelpfeiler in Giebelhöhe stumpf abschneiden und so den Bewegungszug dämpfen und zum Stillstand bringen. Während an der ausgeführten Fassade die Pfeiler in die Ebene gebannt sind, statt aus ihr herauszugehen, vollzieht sich dort im Vorspringen und Zurückspringen in die Fläche ein lebendiger Zug der Bewegung.

Der andere Entwurf eines Unbekannten dagegen unternimmt den Versuch, eine große Fassade im Reliefstil aufzubauen. Es entsteht so nur die Dekoration einer Fläche als Schale des Kerns, aber kein selbständiges körperliches Gebilde mit organischen Gliedern und Gelenken. In diesem Entwurf lebt etwas von dem nüchternen logisch-mathematischen Geiste des Schöpfers des Grabmals in San Domenico in Orvieto, des Arnolfo di

Cambio. Vielleicht ist sein Name mit jenem anonymen Entwurf in Verbindung zu bringen.

Von hier führt der Weg zur Domfassade von Siena[41]) zurück.

In der Idee, wie hier das Portalgeschoß selbständig gestaltet ist, und wie die Plastik mit der Architektur zusammengeht, ist die Anlehnung an die Bildung der Portale an französischen Kathedralen des 14. Jahrhunderts unverkennbar. Andererseits weist anderes, z. B. die glatte Behandlung der Seitenpfosten, der flache Türsturz, auf pisanische Vorbilder zurück. Entscheidend ist, daß im Gegensatz zu Orvieto hier die Portale nach vorn aus der Fassade herausentwickelt sind. Die Laibungen legen sich klar übereinander nach vorn, die Türschrägen schieben sich in wenigen scharf zueinander abgesetzten rechteckigen Stücken bis zur vorderen Säule vor. Es wird darauf verzichtet, wie in Orvieto an dieser Stelle große Flächen in der Portalebene zu plastischer Behandlung zu gewinnen. Zwischen den Portalgiebeln aufsteigende Fialen setzen die vertikale Gliederung von unten fort. Diese wimpergartig ausgebildeten Portalaufsätze stoßen mit ihren Spitzen gleichmäßig an das große durchlaufende Horizontalgesims, das oben und unten trennt. In Orvieto steigt der Mittelgiebel beträchtlich höher als die seitlichen auf, die unter dieser Linie bleiben. In Siena sind die drei Portale gleichwertig behandelt, und die Spitzbogenlaibungen der Seitenportale nähern sich fast völlig der Form des Rundbogens.

Die Bildung des Obergeschosses lehnt sich völlig an das Vorbild von Orvieto an. Hier wie dort ein großer Mittelteil, in dem sich das riesige Rundfenster[42]) in quadratischem Rahmen öffnet, von Arkadennischen, die sich oben und unten aneinander-, an den Seiten übereinanderreihen, umrahmt. Auf diesem Teil setzt der große Spitzgiebel auf, zu dessen Seiten die mächtigen Eckpfeiler, die breiter als tief sind, aufsteigen. Aber sie werden nicht wie in Orvieto schon im Portalgeschoß von vertikalen Gliedern vorbereitet, sondern setzen völlig unvermittelt auf dem Horizontalgesims auf. Sie liegen ganz in der Ebene des Obergeschosses, im Gegensatz zu den beiden Eckpfeilern der Fassade, die turmartig mit Geschoßteilungen gebildet nach allen Seiten

---

[41]) s. oben S. 35 f. u. Anm.; vgl. M. L. Richter, „Die Domfassade von Siena", in „Zeitschr. für bildende Kunst" 1900 S. 41 ff. Hier wird die Fassade dem Giovanni Pisano abgesprochen und um 1371 angesetzt. Zu bedauern ist, daß Richter die benutzten Urkunden nicht wörtlich mitteilt. Auch Supino (a. a. O. S. 133) erklärt sich gegen Giovannis Autorschaft.

[42]) Es ist zweifelhaft, ob es zum ursprünglichen Entwurf gehörte.

vorspringen. Im Gegensatz zu Orvieto ist der Versuch gemacht, die Seitenteile des Obergeschosses selbständig zu entwickeln. Sie ragen bis zur halben Höhe des Mittelteils auf, wo die Spitzgiebel anfangen. In ihnen öffnet sich eine Spitzbogengalerie, die nicht in die Breite, sondern von unten nach oben entwickelt ist, in fünf Arkaden. Nach der Mitte zu bilden zwei sich an die Mittelpfeiler anlehnende Tabernakelnischen die Fortsetzung, nach der äußeren Seite der Spitzbogen eines von unten aufsteigenden hohen und schmalen Fensters, das sich im Körper der Eckpfeiler öffnet. Zu dessen Seiten sind in der Pfeilerwand Blendnischen gestaltet, die sich unten in Kämpferhöhe der Portale und an der Spitze in der Höhe der Seitenspitzgiebel wiederholen. Stark profilierte Gebälkstützen, die unter ihnen eingezogen sind, vollenden den Eindruck der Geschoßbildung an dieser Stelle. In Orvieto sind die Eckpfeiler eigentlich nur als Wandglieder behandelt, ohne daß sie zur räumlichen Selbständigkeit gelangen. In Siena schließen die Ecktürme die Fassade zwischen sich zusammen, so daß trotz der heterogenen Gestaltung des Obergeschosses ein einheitliches Zusammenwirken aller Teile erzielt wird. Dieselben Tendenzen, die hier wirksam sind, beherrschten auch den von uns dem Arnolfo zugeschriebenen Entwurf zur Domfassade von Orvieto. Auch hier ist ein Künstler am Werke, der mit Licht- und Schattenkontrasten rechnend vollkörperliche Architektur in großem Stile schafft.

Weder aus zeitlichen noch aus stilistischen Gründen können wir in der Domfassade von Siena ein Werk des Giovanni Pisano sehen. Wie seine Generation solche Aufgaben löste, sehen wir in Pisa an den unteren Teilen der Außendekoration des Baptisteriums, in der Fassade von St. Michele in Borgo, vor allem aber in der für Giovanni gesicherten Portalbildung in S. Quirico in Valdorcia; das früheste Beispiel einer gotischen Fassade — rudimentär — in Toskana. Der unbekannte Meister der Domfassade zeigt sich mit der Entwicklung der Domfassade von Orvieto vertraut; die Behandlung der Einzelformen zeigt durchwegs den vorgeschrittenen Stil des 14. Jahrhunderts. Über Giovanni und seine Generation ist in Orvieto und Siena schon der Schritt ins Malerische, die Auflösung der organischen Form vollzogen. Und nur darin, daß der Urheber der Sieneser Fassade noch in räumlich-körperlichem Sinne zu denken gewohnt ist und die spielerische Behandlung der organischen Form noch nicht die Oberhand gewonnen hat, klingt noch das Raumgefühl der Generation des Giovanni Pisano und des Arnolfo di Cambio nach. Es ist gleichgültig, zu wissen, ob der Gedanke der Domfassade einem einzigen Meister gehört und wer er sei, wesent-

lich ist, daß in dem Ganzen das Empfinden des reifen Trecento lebt.[43])

In Pisa begegnen uns Beispiele für den Fassadenbau, wie ihn die nachfolgende Generation schuf: die Fassade von S. Maria della Spina und der Abschluß des Außenbaus des Baptisteriums. Wir sind wieder im Kreise des Giovanni Pisano.

Wie man in sienesischem Sinne das Problem des Fassadenbaus behandelt, zeigt die unvollendete Ostfassade des Doms vor der Taufkirche S. Giovanni, die zwischen 1317 und 1370 ihre heutige Gestalt gewonnen hat. Hier „sind durchaus die Lehren von Orvieto beherzigt".[44]) Der Entwurf des Mino di Neri di Pelliciaio, eines Sienesen, beweist, daß auch hier nach dem Vorbild von Orvieto der Abschluß durch Spitzgiebel geplant war. Die Fassade gliedert sich durch horizontale Simsstreifen in drei Geschossen übereinander. Das untere enthält die drei Portale, von denen die Seitenportale spitzbogig, das Mittelportal rundbogig und mit einem Wimperg überdacht ist. Zwischen den Portalen bleiben breite Pilasterflächen, die dekorativ behandelt sind, frei. Über ihnen steigen die vier Pilaster als Wandglieder bis zur Dachhöhe auf. Zwischen Portal- und Fenstergeschoß legt sich ein als Arkadengeschoß gedachtes Mittelglied, und zwar in der Mitte mit zehn, an den Seiten mit je sechs Blendbogen auf schlanken, nicht zur Ausführung gekommenen Säulen, die auf Kragsteinen aufsetzen sollten. Das darüber aufsetzende Fenstergeschoß hat drei Maßwerkfenster, die annähernd gleich breit sind und mit Wimpergen und Fialen ausgestattet sind. Auch hier waren Säulenstellungen vorgesehen, die das Geschoß in ganzer Breite überziehen sollten. In drei wohldisponierten Teilen legt sich der Körper in die Höhe wie in die Breite auseinander. Aber die Körpereinheit bleibt bestehen. Das Zuviel an optisch-malerischer Auflösung wie an der Westfassade, ist vermieden. Andrerseits ist auch das Zuviel an flächenhafter

---

[43]) Die Freifiguren der Fassade sind sicherlich nicht alle für die Stelle, an der sie jetzt stehen, ursprünglich gedacht gewesen. Man beachte z. B. die verschiedenen Größen und das Verhältnis zu den Nischen! Der urkundlich beglaubigte Abbruch der Loggia (1370/71; Richter a. a. O.) scheint mir entscheidend für die Entstehung der jetzigen Fassade um diese Zeit. Zu beachten ist auch, daß in den Bildern, die den Dom von Siena in dieser Zeit darstellen, immer die Längsseite gezeigt ist, worauf auch Richter hinweist. Wichtig ist ferner der Vergleich der Detailformen (Kapitelle) mit denen der Taufkirche (s. unten S. 73). Justis geistreicher Versuch, die Fassade für Giovanni zu retten, muß durchaus als verfehlt gelten.

[44]) Justi a. a. O. S. 255; vgl. Lusini, „Il S. Giovanni di Siena", Florenz 1901 (Hauptwerk); Dehio und Bezold a. a. O. S. 520f.; Burckhardt a. a. O. S. 70; Canestrelli, „L'Architettura in Siena" S. 88f.

Reliefauffassung, wie es in Orvieto störend wirkt, mit glücklichem Takt an der Fassade von St. Giovanni in Siena überwunden im Sinne der Mäßigung und Vereinfachung in großem Sinne. Wenige große Motive, das der Portale, der Blendarkaden, der Fenster und der Wandpfeiler, setzen sich in harmonischer Weise auseinander.

Die Fassade von San Giovanni zu Siena, ein Werk, das bereits der zweiten Hälfte des Trecento angehört, steht am Ende einer langen Reihe, die mit den Architekturdarstellungen auf den Kanzelreliefs Niccolo Pisanos und seiner Nachfolger und mit den gotisierenden Fassaden Pisas beginnt und deren Höhepunkt die Entwürfe für die Fassade des Domes von Orvieto bezeichnen. Eine Zukunft hatte diese Entwicklung nicht. Im Grunde zehrte diese ganze Kunst von der Befruchtung mit den Ideen der Cisterziensergotik von San Galgano. Als deren Kraft erlosch, da war es auch eigentlich mit der sienesischen Kunst vorbei. Eine allgemeine Zersplitterung der Kräfte bezeichnet das Ende. Es ist kein Zufall, daß wir in dieser späteren Zeit die sienesischen Künstler meistens außerhalb der Heimat, in Pisa, Lucca, Orvieto tätig finden. — Im Zusammenhang damit scheint ein Zweites zu stehen, daß wir in dem gesamten Gebiet der sienesischen Kunst keiner Lösung des Problems des gotischen Innenraums begegnen. Den Dom erkannten wir als einen Kompromißbau, und die Kirchen der Franziskaner und Dominikaner können hier keinesfalls in Betracht kommen, da sie außer Zusammenhang mit der einheimischen Kunst stehen. Der Neubau des Doms vollends, der 1340 begonnen wurde, aber wegen der Pest aufgegeben wurde, ist nicht denkbar ohne Santa Croce in Florenz. Und vom Innern der Taufkirche gilt, daß hier bereits das Vorbild des Florentiner Domes eingewirkt hat. — Die Stadt, der die Zukunft gehörte, hatte bereits die Führung übernommen.

Fünftes Kapitel.

Florenz.

Auf verschiedenen Wegen drang die Gotik nach Florenz vor. Der eine Weg führt von San Galgano über Pisa, Lucca, Pistoia nach Florenz, ein andrer kommt von Assisi, durch den Kirchenbau der Franziskaner und Dominikaner vermittelt.

Zuerst erschienen die Cisterzienser von S. Galgano vor den Toren von Florenz.[1]) Die Cisterzienserabtei S. Galgano entsandte im Jahre 1237 Mönche in die Abtei S. Salvatore in Settimo,[2]) die der römische Stuhl in seinen Schutz nahm. Von Settimo knüpften sich die Beziehungen zur Kirche von Florenz, zu den Mönchen der Badia, und es entstand die Stadtgründung S. Maddalena dei Pazzi.[3]) Wenn Vasari den Arnolfo „di Lapo" an dem Bau der Kirchen der Abtei in Settimo und der Badia in Florenz tätig sein läßt, so sind wir geneigt, zwischen den Cisterziensern von Settimo und der Bauschule von San Galgano und dem Kreise des Arnolfo di Cambio, den wir uns aus ihr hervorgegangen denken, eine Beziehung anzunehmen. Die jetzt vorhandene Kirche in Settimo ist ein Bau späterer Jahrhunderte. Aus dem 13. Jahrhundert stammen nur noch der Glockenturm und ein jetzt zu profanen Zwecken benutzter Klostersaal.[4]) Jener ist noch ganz romanisch, auf viereckigem Grundriß steigt er schlank in mehreren, sich in großen zweiteiligen Rundbogenfenstern öffnend in die Höhe. Lisenen und Bogenfriese gliedern die Wände. Der Saal im Kloster, der einzige noch vorhandene Rest von ihm, ist länglich viereckig, dreischiffig und besteht aus

---

[1]) An dieser Stelle sollen nur Andeutungen gegeben werden, da alle Vorarbeiten fehlen.

[2]) Die von Canestrelli im „L'Illustratore Fiorentino", Nuova Serie III (1906) zusammengestellten Regesten, die Aufschluß über die Beziehungen zu S. Galgano geben, blieben mir leider unzugänglich.

[3]) Für die Beziehungen, namentlich in späteren Zeiten, vgl. einen Aufsatz von v. Fabriczy, „L'Arte" 1906 S. 255 ff.

[4]) Abb. bei Supino, „Gli albori dell'Arte Fiorentina", Florenz 1906, Taf. 22, 23; vgl. Enlart a. a. O. S. 105.

zwei von Gratgewölben eingewölbten Jochen. Die Gewölbe setzen auf massiven, ungegliederten Rundpfeilern auf, deren untere Hälften unter dem heutigen Bodenniveau liegen. Die Kapitelle sind roh gearbeitet und mit zwei Reihen lanzettförmiger gerippter Blätter, deren Spitzen sich umbiegen, belegt. Das Ganze dieser Anlage zeigt die primitiven Formen der burgundischen-cisterziensischen Frühgotik. Von ihnen schließen wir auf die ursprüngliche Anlage der Kirche, die nach dem Typus von Fossanuova oder Casamari gebaut gewesen sein mag. Die Anlage des Glockenturms, noch ganz romanisch, begegnet in Florenz in den Türmen der Badia und der Dominikanerkirche S. Maria Novella wieder.[5])

Als das älteste gotische Bauwerk von Florenz gilt die Kirche S. Trinità. Villani erzählt in seiner Chronik, daß die Kirche nach der Rückkehr der Guelfen im Jahre 1250 neu gebaut wurde.[6]) Seit dem Ende des 11. Jahrhunderts gehörte die Kirche S. Trinità den Benediktinermönchen von Vallombrosa.[7])

Die heutige Kirche hatte ursprünglich fünf Schiffe, von denen die beiden äußeren im 14. Jahrhundert geschlossen und in Kapellen aufgeteilt wurden. An die viereckige Chorkapelle schließen zu beiden Seiten vier ebenfalls geradlinig geschlossene Seitenkapellen an, die sich gegen das auf drei Jochen bestehende Querhaus öffnen. Das Langhaus umfaßt fünf im Mittelschiff quadratische, in den Seitenschiffen oblonge Joche, die wie die übrige Kirche mit Kreuzgewölben eingewölbt sind. Gewölbeträger sind viereckige Pfeiler, denen Säulenvorlagen vorgelegt sind. Die Rippen setzen unmittelbar auf den Kapitellen auf. Die Kapitellbildung ist im südlichen äußeren, gegen den Arno gelegenen und jetzt geschlossenen Seitenschiff noch romanisierend, während die Kapitelle in den übrigen Teilen der Kirchen frühgotische Formenbildung zeigen. Basen und Sockel liegen jetzt zum größten Teil unter dem Niveau des heutigen erst 1820 angelegten Fußbodens. Der frühere Boden der Kirche liegt 20 cm tiefer. Darunter ist in den Ausgrabungen der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ein roter Backsteinboden zum Vorschein gekommen, dessen Steinlage das Fischgrätenmuster (spina

---

[5]) Wichtige Aufschlüsse über die Beziehungen der Abtei Settimo zur Florentiner Kunst verspricht Davidsohn, „Forschungen zur Geschichte von Florenz“ 4. Teil 1908.

[6]) Vasari I, 303. Nach Vasari hatte Niccolo Pisano auch wesentlichen Anteil am Bau der Abtei Settimo (I, 298).

[7]) Die Monographie von Castellazzi „La Basilica di S. Trinità in Firenze“, Florenz 1887, ist als Gutachten entstanden und verleugnet nicht den Charakter einer Gelegenheitsschrift. Vgl. auch Burckhardt a. a. O. II S. 72; Richa, „Le Chiese Fiorentine“ I.

di pesce) zeigt. Damals wurde auch eine gewölbte kryptenartige Anlage unter dem südlichen Querschiff entdeckt. Ferner wurde gefunden, daß Stufen zu den äußeren Seitenschiffen hinaufführten. An der Mauerfläche der ersten drei Pfeiler im linken Seitenschiff, von der Fassade aus gerechnet, sind Spuren starker Verwitterung bemerkbar, die darauf schließen lassen, daß diese Teile lange Zeit den Unbilden der Witterung ausgesetzt waren. Überhaupt läßt die Verschiedenheit der Einzelformen und der Kapitellbildung, indem die technische Vervollkommnung und der Fortschritt der Stilbildung in der Richtung von der Fassade gegen den Chor zunimmt, lange Bauzeit vermuten. Im Obergaden des Langhauses öffnen sich schmale Rundbogenfenster, die Stirnwände sind von großen Spitzbogenfenstern in der Höhe durchbrochen, von denen das des nördlichen Kreuzarms vermauert ist. In der Abschlußwand des Hauptchors öffnet sich ein großes zweiteiliges Maßwerkfenster. — Die Kirche ist abweichend von den liturgischen Regeln westlich orientiert. Die eigentümlich in die Breite gehende Anlage des Langhauses hängt von den Bedingungen der Örtlichkeit ab. Denn das im Westen anstoßende Hospital (an Via del Parione) gestattete keine Entwicklung der Tiefenachse. Die romanisierende Kapitellbildung im vorderen Teil der Kirche und die Verwitterung der oberen Pfeilerflächen lassen zusammen mit der andersartigen Orientierung vermuten, daß die Kirche ursprünglich östlich orientiert gewesen sei, und daß der Bau, wie auch sonst üblich, von der Chorseite aus begonnen worden sei. Die Krypta, deren Reste ans Tageslicht kamen, mag noch zu der ältesten hier vorhandenen Kirche S. Maria dello Spasimo, die 1094 in den Besitz der Mönche von Vallombrosa kam, gehört haben. Wie der Stifter des Ordens von Vallombrosa aus den Kreisen des Landadels hervorgegangen war, so stand die Kirche des Johannes Gualberti, in der noch heute sein Gedächtnis lebendig ist, zwischen den Palästen des Florentiner Adels, im ältesten Teil der Stadt, und durch viele Jahrhunderte war S. Trinità die eigentliche Adelskirche. An dem Bau der gotischen Kirche S. Trinità, der sich bis an die Wende des 14. Jahrhunderts hingezogen, hatte der Adel der Stadt hervorragenden Anteil.

Dem 13. Jahrhundert scheint nur noch die Anlage des Mittelschiffs[8]) mit seiner altertümlichen Gewölbebildung und den massiven Pfeilern mit den enggestellten Arkaden anzugehören. Die Anlage des Mittelschiffs ist für den Gesamteindruck ent-

[8]) Castellazzi a. a. O. S. 24 ff.; Enlart (a. a. O. S. 161) vergleicht den Grundriß des Doms von Grosseto.

scheidend. Es ist als selbständiges Raumganze gestaltet, dem gegenüber die Seitenschiffe mit ihrer schlankeren Pfeilerbildung sich an Bedeutung unterordnen. Die Pfeiler verraten in ihrer Bildung die Herkunft von der romanischen Form. Die ganze Anlage ist noch im Geist der romanischen Basilika durchgeführt. Wir brauchen nicht weit zu suchen. In der Kirche S. Apostoli[9]) in Florenz, in nächster Nähe von San Trinità gelegen (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts), bietet sich ein Beispiel. Aber das Neue ist in Santa Trinità, daß hier schon Pfeiler die Funktion der Säulen übernehmen. Über den Kapitellen steigen schmale rechteckige Wandglieder auf, auf denen die Quergurten der Gewölbe aufsetzen. Hierin und in der Einführung des Gewölbesystems, der Anlage des Chorhauses mit den geradlinigen Seitenkapellen ist cisterziensischer Einfluß wahrzunehmen, vielleicht durch die Abtei San Salvatore in Settimo vermittelt. Die jetzige Fassade von Santa Trinità ist ein Werk des Buontalenti aus der letzten Zeit der Renaissance. Damals erst verschwand die Fassade des 13. Jahrhunderts. Wie sie ausgesehen hat, überliefern Beschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts, und zeigt ein Fresko des Domenico Ghirlandaio in der Kapelle der Sassetti in Santa Trinità. Diese Fassade ist dreiteilig, der mittlere Teil[10]) steigt hoch auf und endigt in einem flachen Spitzgiebel. Der Dachrand der Seitengiebel folgt der Linie der Pultdächer der Seitenschiffe. Nach dieser Fassade zu schließen ist die damalige Kirche dreischiffig gewesen. Im unteren Teil sind drei hohe Portale mit flachem Türsturz sichtbar, von denen das mittlere mit seinem oberen Teil in eine hohe, breite, in der Wand ausgesparte, länglich rechteckige Nische einschneidet. Diese ist mit plastischer Dekoration, die im einzelnen nicht erkennbar ist (anscheinend Blendarkaden und Mosaiken), geschmückt. Über diesem Teil ziehen sich zwei Geschoßreihen von je fünf Rundarkaden auf Zwergsäulen hin. Oben öffnet sich in der Mitte des Spitzgiebels ein großes Rundfenster. Diese Fassade hat völlig den Typus des romanisch-lombardischen Fassadenstils, wie er durch die Bauleute aus der Lombardei, bezw. aus dem Appennin, besonders über Pistoia verbreitet wird, und der in verschiedener Ausgestaltung an romanischen Bauten in ganz Toskana begegnet, aber nichts wirklich Pisanisches enthält. Auch erinnern die Mosaiken dieser Fassade, die durch literarische Überlieferung bezeugt sind,[11]) an die Ausschmückung älterer Fassaden, wie etwa

[9]) Abb. Supino, „Gli Albori“ Taf. 29.

[10]) Abb. daselbst Taf. 8. Eine Rekonstruktion der Fassade bei Castellazzi a. a. O.

[11]) Zitat bei Castellazzi a. a. O.

San Miniato al Monte. Dagegen ist ziemlich wahrscheinlich, daß die Urheber der Choranlage des Gewölbebaus von Santa Trinità in der unter cisterciensischem Einfluß gebildeten Schule des Arnolfo di Cambio zu suchen sind.

Der Orden der Bettelmönche erwuchs in engster Wechselbeziehung zu dem ganzen bunten Kulturleben des damaligen Italiens, und neue allgemeine Regungen religiöser Vertiefung gingen von ihm aus. Die Kirche San Francesco in Assisi ist ein Bild der heiteren Weltfreude des Ordens in seiner Kindheit. Aber frühzeitig trat der Orden in den Dienst der Weltkirche, und seine überschäumenden Kräfte wurden gebändigt durch das Joch strenger Disziplin und Askese. Die Franziskaner wurden die Erben der Cisterzienser. So erklärt es sich auch, daß das Beispiel der reichen Anlage von San Francesco zu Assisi ohne Nachahmung blieb.

Während die Bettelmönche die Bande zwischen der Kirche und der Masse des Volkes enger knüpften, führten die Dominikaner, die Predigermönche im Dienste Roms den Kampf der Geister mit geistigen Waffen, oft mit fanatischer Intoleranz und Erbitterung. Wo in den großen Städten Toskanas sich mit dem politischen Parteikampf ketzerische Richtungen verbündeten, erschienen die Predigermönche als siegreiche Vorkämpfer der Kirche. Die Bettelmönche durchzogen nach dem Vorbilde des hl. Franz als Wanderprediger arm und heimatlos in der Stille die Lande, die Dominikaner traten vereint, mit dem ganzen Rüstzeug theologischer Gelehrsamkeit angetan, auf den Plan. Die Bettelmönche fanden zuerst für ihre Bedürfnisse die zweckmäßige Form des Kirchenbaus.[12]) In der Frühzeit noch kleine, völlig schlichte und schmucklose Bethäuser, wurden dann mit dem Seßhaftwerden der Mönche in den Städten seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aus diesen bescheidenen Anfängen die großen hallenartigen Predigtkirchen, deren Typus von den Predigermönchen übernommen wurde. Nach diesem Schema entstehen überall in Toskana in unendlichen Wiederholungen die Kirchen der Bettel- und der Predigermönche. Der Grundriß ist der denkbar einfachste, ein großes, breites, einschiffiges oder dreischiffiges Langhaus, an das sich das geradlinige, wenig vorspringende Querhaus legt. Die Chorkapelle hat rechteckigen Grundriß und wird zu beiden Seiten von einer Anzahl eben-

[12]) „Das Studium der italienischen Bettelmönchkirchen ist fast gleichbedeutend mit dem Studium der gotischen Architektur in Italien.“ „Die italienische Baukunst des 13. Jahrhunderts läßt sich kurz als die Baukunst der Franziskaner und Dominikaner bezeichnen, und in ihren Kirchen entsteht und bildet sich die Gotik aus.“ Thode a. a. O. S. 305f.

solcher Chorkapellen flankiert, die sich gegen das Querschiff öffnen, das mit allen umliegenden Kapellen zum Mönchschor gehört, der in älterer Zeit oft durch Lettner und Schranken gegen das Laienhaus abgeschlossen ist.

Es seien im folgenden die wichtigsten Kirchen dieser Art in Toskana genannt[13]):

Die einfachste Form, ursprünglich ohne Kapellen im Querhaus, hatte die Kirche San Francesco in Arezzo, San Domenico in Cortona, mit zwei Seitenchören, (nach Vasari um die Mitte des 13. Jahrhunderts von Niccolò Pisano im Auftrag der Herren von Pietramala erbaut.[14]) Die Kirche San Francesco in Cortona stammt aus späterer Zeit und ist erst 1374 geweiht worden.[15]) In Pistoja wurde den Bettelmönchen um 1220 die Kirche Santa Maddalena überlassen, seit 1294 entstand der Neubau[16]): das Langhaus ist einschiffig, hat flache Holzdecke, die Kreuzarme des Querhauses und die längliche Vierung mit weitgespannten Rundbogen sind mit Kreuzgewölben eingewölbt. Die Dominikanerkirche in Pistoja wurde angeblich von Giovanni Pisano im Auftrag des Kardinals Niccolò da Prato seit 1303 erweitert.[17]) Zu demselben Typus gehört die Dominikanerkirche in Pisa,[18]) Santa Caterina, als deren Baumeister um 1253 Fra Guglielmo d'Agnelli, der Mitarbeiter des Niccolò Pisano, nachweisbar ist. Einen Fortschritt im Grundriß zeigt die Kirche San Francesco in Pisa. Dem viereckigen Chorhaus gliedern sich sechs Nebenkapellen an, das Querschiff ladet weit vor. Das Langhaus ist mit offenem Dachstuhl überdacht. Die erste Kirche der im Jahre 1221 erschienenen Bettelmönche in Pisa nahm die Stelle des heutigen Querhauses ein.

Den Typus der einschiffigen ungewölbten Anlage wiederholen die beiden großen Ordenskirchen Sienas, San Francesco und San Domenico.

Aus den neuen kirchlichen und religiösen Bedürfnissen des Franziskanerordens heraus entstanden die andersartigen Forderungen der Raumbildung im Kirchenbau.

---

[13]) Eine übersichtliche Darstellung der gotischen Franziskanerkirchen gibt Thode, „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance" 2. Aufl., Berlin 1904. Leider ist der Text der 2. Aufl. im wesentlichen unverändert geblieben. Thode lehnt sich an die gedruckte Literatur an und gibt keine Resulate eigener Forschung. Über die Tendenz des Buches s. weiter unten S. 75 Anm. 2.

[14]) s. Thode a. a. O. S. 332.

[15]) Vasari I, 304; Mothes a. a. O. S. 748.

[16]) s. Thode a. a. O. S. 332.

[17]) Daselbst S. 334; Grundriß S. 335.

[18]) Vasari I, 313; Schnaase a. a. O.; s. oben S. 39 Anm. 25.

Der Gegensatz zwischen der vermittlungsbedürftigen großen Gemeinde und wenigen Auserwählten, den Ordensbrüdern, machte die Scheidung zwischen Mönchs- und Laienkirche notwendig. Was die Bettelmönche vorbereiteten, setzten die Predigermönche fort. Die Laienkirche wurde zum Predigtsaal für die Gemeinde. Der Weiträumigkeit wurde die Richtungseinheit geopfert. In der Oberkirche zu Assisi entstand mit den Mitteln, die die Cisterziensergotik lieferte, der einschiffige Langraum. In diesem Sinne gewinnt das gotische Gewölbesystem der Cisterzienser, das dort den Zwecken des Hochbaus diente, seine neue Bedeutung, und in der ungewölbten Franziskanerkirche Sante Croce zu Florenz feiert das Prinzip der Weiträumigkeit seinen Sieg.

Die eigentliche Geschichte der Gotik in Florenz beginnt mit den großen Kirchenbauten der Bettelmönche und der Dominikaner, Santa Croce und Santa Maria Novella.

In den Wirren der Parteikämpfe erscheinen die Predigermönche als Abgesandte der römischen Kirche in den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts in Florenz. Sie sollten auch hier den Glaubenskrieg gegen die Ketzer, die in den Kreisen des Stadtadels mächtige Anhänger hatten, führen. Sie stießen anfangs auf den Widerstand der Stadtgeistlichkeit. Aber einflußreiche Gönner, Papst und Kardinäle, ebneten ihnen den Weg, und schon 1228 wurde ihnen die vor den Toren der Stadt gelegene Pfarrkirche der Kanonika eingeräumt. Santa Maria Novella war ursprünglich der Name einer unansehnlichen, mit einem Wirtschaftshof verbundenen Marienkapelle gewesen. Die Dominikaner erweiterten seit 1246 die ihnen überlassene Kirche, aber auch hier erwies sie sich bald als zu klein für die Zwecke der Predigt und des Gottesdienstes, und so entstand nach etwa dreißig Jahren der Plan, eine neue große Kirche[19]) zu bauen, deren Grundstein 1283 feierlich gelegt wurde.[20]) Schon seit 1279 war der Neubau des Klosters begonnen. Der Papst erließ Ablaßspenden für die Förderer des Kirchenbaus, den auch die Kommune mit Geldmitteln und städtischen Steuern unterstützte. 1287 nahm die Stadt die Erweiterung und Ausgestaltung des Platzes vor der Kirche (jetzt

[19]) Über die Kirche S. Maria Novella ist jetzt eine gründliche Monographie vorhanden: J. Wood Brown, „The Dominican Church of St. Maria Novella at Florence", Edinburg 1902. Der Verfasser bringt mit großem Fleiß das Material zusammen und gibt über die Baugeschichte vieles Neue. Die allgemeinen kunstgeschichtlichen Probleme kommen zu kurz. Vgl. Dehio und v. Bezold a. a. O. S. 511f. und Taf. 539; Schnaase a. a. O. S. 140; Moore „Character and Development of Gothic Architecture" 2. Aufl., London 1899, S. 267; Mothes a. a. O. S. 757ff.

[20]) Das Jahr der Weihe hat Davidsohn ermittelt („Forschungen zur Geschichte von Florenz" 4. Teil 1908 S. 457).

Piazza di S. Maria Novella) in Angriff. Die erste Bauperiode fand bereits vor der Wende des 13. Jahrhunderts ihr Ende, wie Grabinschriften, die aus dem jetzigen Querhaus und den anstoßenden Teilen des Langhauses stammen, ergeben. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts wurde der Bau des Langhauses abgeschlossen. Die zweite Bauperiode reicht etwa bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Sie umfaßt den inneren Ausbau, Kapellen und Altäre. Mit ihr sind die Namen des Fra Giovanni da Campi und des Fra Jacopo Talenti da Nipozzano, Laienbrüder des Ordens, als Baumeister oder Bauleiter verknüpft. Dagegen beruht die Angabe, daß im 13. Jahrhundert die Mönche Fra Ristoro und Fra Sisto Baumeister von Santa Maria Novella gewesen sind, lediglich auf einer Legendenbildung des 16. Jahrhunderts, die von Vasari ausgeschmückt wurde und durch ihn berühmt geworden ist.[21]) Die alte Sakristei wurde noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Glockenturm um 1330 erbaut. Bereits 1325 wird die im Querhaus gelegene Cappella Rucellai zuerst erwähnt.

Spuren der ältesten, 1094 geweihten, Pfarrkirche sind noch jetzt unter der heutigen Sakristei am westlichen Ende des Querhauses erhalten. Dort stehen in einem Grabgewölbe, zu dem man vom Chiostro Verde aus gelangt, noch Pfeiler aufrecht, die, da sie in keiner Beziehung zur jetzigen Kirche stehen, der ältesten Kirche von 1094 angehört haben müssen. Eine literarische Überlieferung[22]) des 14. Jahrhunderts beschreibt die Lage der ältesten Kirche, die sich bis zur Mitte des heutigen Querschiffs erstreckte. Aus diesen Angaben läßt sich entnehmen, daß diese Kirche eine schlichte Pfeileranlage von einfach rechteckigem Grundriß war. Diese Anlage wurde um die Mitte des 13. Jahrhunderts in die damals entstehende Dominikanerkirche einbezogen. Von der Kirche, die 1246 begonnen wurde, sind noch Reste vorhanden, und aus ihnen läßt sich mit Hilfe der literarischen Überlieferung ein Bild ihrer Lage und Größe gewinnen. Überliefert ist, daß diese Kirche im Osten von der früheren Piazza Vecchia di S. Maria Novella aus (der heutigen Piazza

---

[21]) Es ist Davidsohns Verdienst, durch scharfsinnige Kritik den wahren Sachverhalt festgestellt zu haben (s. „Forschungen zur Geschichte von Florenz“ 4. Teil 1908 S. 469 ff.: Vasari I, 351). Wenn Davidsohn den Fra Pietro Galigai de'Macci zum Baumeister von S. Maria Novella machen will, weil er das Hospital in Figline gebaut hat und im Nekrolog Architekt genannt wird, so ist er für uns nur ein Name. Die ganze Geschichte der Florentiner Gotik in ihren Anfängen ist anonym; s. Davidsohn a. a. O. S. 475 ff.

[22]) Zitiert bei Fineschi, „Memorie istoriche“ I (1808) S. 9.

dell' Unità Italiana) den Haupteingang hatte. Hier lag ein Atrium, gegenüber im Westen das erhöhte Altarhaus. Da nämlich die Reste der Kirche von 1094 von der Veränderung um die Mitte des 13. Jahrhunderts unberührt geblieben sind, so muß der Chor, der doch an derselben Stelle im Westen lag, darüber gelegen haben. Mithin muß er eine erhöhte Anlage, ähnlich wie in S. Miniato al Monte und im Dom von Fiesole, gehabt haben; etwa an der Stelle der heutigen Cappella Strozzi mit den Malereien von Orcagna hat er gelegen. Die Tatsache ferner, daß für das Langhaus und den älteren Chor der heutigen Kirche zur Zeit ihrer Entstehung zahlreiche Stiftungen gemacht wurden, während sie für das heutige Querhaus völlig fehlen, ist ein negativer Beweis, daß dieses Querschiff schon vor dem Beginn des Baus von 1283 vorhanden gewesen ist.[22]) Diese Annahme wird bestätigt durch eine Prüfung der im heutigen Querhaus noch vorhandenen Reste einer früheren Anlage. In der Gondikapelle, der ersten rechts vom Hochaltar, begegnen in den vier Ecken schlanke Steinsäulen, deren Kapitelle figürlichen Schmuck in romanisierenden Formen zeigen. Diese Säulen sind nirgends sonst in der Kirche, auch nicht in der letzten, links vom Hochaltar ins Querhaus mündenden, aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts stammenden Rucellaikapelle vorhanden. Dagegen sind figürlich gebildete Kapitelle auch an den Strebepfeilern der Außenmauer der Gondikapelle eingemauert. Daneben, an der nördlichen Außenmauer des Hauptchors, sind noch Spuren von Giebelabschlüssen erkennbar, die nur zu Kapellen gehört haben können. An derselben nördlichen Außenwand findet sich unter dem Kranzgesims des Daches ein Bogenfries aus rotem Backstein und eine breite Banddekoration, die über die ganze Breite der Chorhauswand hinläuft, nur durch die glatt aufgemauerte Chormauer unterbrochen, die sich schon dadurch als späteren Ursprungs verrät. Im Innern dagegen ist diese Chorwand passend in die Flucht der Nebenkapellen eingeordnet. Die Eckpfeiler in der Chorkapelle, die Ghirlandaios Fresken einrahmen, tragen figürliche Kapitelle. Es ist zu vermuten, daß sie sich nicht an ursprünglicher Stelle befinden, sondern später hierher versetzt worden sind. Die Chorwand muß die Vorderwand der Kirche von 1246 gewesen sein. Ihr Mittelschiff fiel in der Achse mit der der heutigen Strozzikapelle zusammen. Von der südlichen Ausdehnung dieser Kirche ist jede Spur verschwunden. Aus den angeführten Tatsachen geht hervor, daß die Kirche von 1246 das heutige Querschiff umfaßte,

[22]) vgl. Wood Brown a. a. O. S. 65 f.

ein Atrium im Osten und einen erhöhten Chor im Westen hatte. Diese Anlage wurde in den Neubau von 1283 einbezogen und zum Querschiff gestaltet, auf das sich vier Seitenkapellen von rechteckigem Grundriß zu beiden Seiten des Chorhauses öffnen. In einer der östlichen Kapellen kam in neuester Zeit ein zierliches gotisches zweiteiliges Fenster in etwa Manneshöhe vom Boden zum Vorschein, das nur zum Bau von 1246 gehört haben kann.[24]) Es steht fest, daß die älteste Kirche der Dominikaner in Florenz im Stil des Übergangs vom romanischen zum gotischen Stil errichtet ward. Die Anlage eines Atriums weist auf romanisch-toskanische Einflüsse hin. Unzählige solcher Vorhallen, wie sie etwa in Lucca, Pistoia und dem schon in kosmatischer Einflußzone liegenden Civita Castellana noch vorhanden sind, sind im Laufe der Zeit abgebrochen worden.

In ihrer heutigen Gestalt besteht die Kirche St. Maria Novella aus einem dreischiffigen Langhaus und dem Querhaus, auf das sich die polygonale Chorkapelle und die erwähnten rechteckigen Nebenkapellen öffnen. Im Westen schließt sich eine erhöhte Kapelle an, der auf der andern eine andere entspricht. Das Langhaus besteht aus sieben Jochen, von denen die des Mittelschiffs quadratischen, die der Seitenschiffe oblongen Grundriß haben, und die mit Kreuzgewölben eingewölbt sind. Es ist die Gewölbeanlage von S. Galgano. Auch die Pfeiler sind wie dort gebildet; ein quadratischer Kern, an den sich vier Halbsäulen legen. Aber die Proportionen dieser Gewölbeträger sind viel schlanker. Die Gurten und die Diagonalrippen der Gewölbe setzen in gleicher Höhe auf. Die quadratische Form der Mittelschiffjoche bedingt den weiten Abstand der Pfeiler voneinander und als weitere Folge die gewaltige Höhe der Arkaden. Die Schildbögen steigen über Kämpferhöhe empor, und es bleibt zwischen Scheitel und Decke nur Platz für kleine Rundfenster. Die Gewölberippen haben das frühgotisch-cisterziensische Profil: drei von ebensovielen ausspringenden rechten Winkeln getrennte Rundstäbe. Die weitgespannten Gewölbe finden ihr Widerlager in den wenig vortretenden Strebepfeilern der Langhauswände und in Spitzgiebeln, die über den Extrados der Quergurten nach lombardischer Weise aufsetzen. Die Solidität der Gewölbe ist auf Kosten der Stileinheit gesichert.

Wenn wir auch nicht wissen, wer der Urheber des Entwurfs von S. Maria Novella gewesen ist, können wir doch verschiedenartige Einflüsse wahrnehmen, die hier am Werk gewesen sind. Der Grundriß, das Gewölbesystem und die Einzelformen

[24]) Davidsohn a. a. O. S. 467 ff.

sind cisterziensisch.[25]) Aber vergeblich suchen wir für die Anlage des Ganzen, die weitgespannten Arkaden, die schlanken Pfeiler, die Verhältnisse des Obergadens und der Schildbögen nach Beispielen innerhalb der cisterziensischen Architektur. Hier scheint das Vorbild des Doms von Arezzo von entscheidendem Einfluß gewesen zu sein.

Arezzo stand seit alter Zeit in Beziehungen zu Florenz. Ehe Florenz der Mittelpunkt der Welfenpartei in Mittelitalien wurde, war Arezzo die eigentliche Hochburg des Welfentums. Alte politische Gegensätze brachten die Stadt in ein feindliches Verhältnis zu Siena und führten sie frühzeitig auf die Seite von Florenz. Die einzigartige Lage zwischen den Tälern des Arno und der in die Tiber fließenden Chiana verlieh Arezzo eine wichtige Bedeutung als strategischer Schlüssel und Knotenpunkt der von Florenz das Casentino aufwärts führenden römischen Straße und der von den Apenninpässen herabsteigenden Straßen von Ravenna und Bologna. — Auch in der Kunstgeschichte Arezzos kreuzen sich die Strömungen.[26]) Auf der einen Seite wurde Arezzo von der in Lucca als Mittelpunkt tätigen lombardischen Bildhauerschule romanischer Zeit, von Pistoia und Prato her beeinflußt, andrerseits machen sich Einflüsse, die von Rom her kommen, geltend. Aber auch an oberitalienischen Einflüssen fehlt es in Arezzo nicht. Diese Verhältnisse haben noch in Vasaris, des Aretiners, Darstellung einen Niederschlag gefunden.[27]) Arezzo zählt zu den Städten, deren Kunst Vasari am besten kennt. Wo ihn die Tatsachen im Stiche lassen, knüpft er ahnend Verbindungen. Den Architekten Marchionne von Arezzo läßt er in Rom und in den Marken tätig sein. Er läßt ihn die Pieve S. Maria in Arezzo bauen und gibt eine Beschreibung der Fassade, aus der trotz ihrer Dürftigkeit zu entnehmen ist, daß sie Elemente römischer Kunst mit solchen der toskanischen, in Pisa und Lucca ausgebildeten Fassadenarchitektur vereinigte.[28])

---

[25]) vgl. Moore a. a. O. S. 267 f.

[26]) Für die Stellung Arezzos in der romanischen Epoche und die Beziehungen zu Lucca, Pistoja usw. vgl. vor allem Schmarsow, „St. Martin von Lukka"; s. oben S. 23 Anm. 5. Das Buch bietet viel mehr, als der Titel vermuten läßt, und ist durch die Aufdeckung der großen Zusammenhänge, die bis über die Mitte des Trecento hinaus verfolgt werden, von grundlegender Bedeutung.

[27]) Vasari, aus Arezzo gebürtig, ist über die Kunst seiner Vaterstadt gut unterrichtet. Wo er von ihr berichtet, sucht er allgemeine Zusammenhänge zu konstruieren. Trotz vieler Irrtümer findet sich manche wertvolle Nachricht.

[28]) Vasari I, 276 ff. Eine gewisse Tendenz ist in Vasaris Darstellung nicht zu verkennen.

Nach Marchionne sind Künstler der gotischen Epoche, die der Gotikerschule, in deren Mittelpunkt Arnolfo di Cambio steht, angehören, in Arezzo tätig. Nach Vasari baute Jacopo Tedesco, der Baumeister der Kirche S. Francesco in Assisi, in Arezzo den Dom. Aber auch in Florenz läßt Vasari den Lapo als Architekten tätig sein, den er zum Vater des Arnolfo macht. 1286 soll der Maler Margaritone aus Arezzo für den Bischof Guglielmo Ubaldini den Entwurf des Domneubaus geliefert haben, dessen Hauptaltar nach Vasaris Beschreibung ein Werk römischer Kosmatenkunst gewesen ist.[29]) — Giovanni Pisano wird auf dem Wege von Siena nach Pistoja vom Bischof berufen und schafft in Arezzo plastische Werke zur Ausschmückung des Doms (1286).[30]) Außerdem errichtet Giovanni im Dom die Kapelle der Ubertini und beginnt den Bau von Kirche und Kloster S. Maria de' Servi. Von Arezzo läßt Vasari den Meister nach Florenz (über Pistoia und Prato?) gehen und dort die Werke des Arnolfo studieren.[31]) So ergibt sich eine Fülle von Beziehungen zwischen den Kunstzentren und Schulen Toskanas. Und wenn Vasaris Chronologie auch unzuverlässig ist, wenn wir ihm auch nicht immer Glauben schenken können, so ist doch das Bild, das er von den Kunstzuständen seiner Heimat Arezzo in der gotischen Epoche entwirft, in den Grundzügen richtig.

Das wichtigste Denkmal jener Epoche ist in Arezzo der Dom.[32]) Der Neubau wurde 1277 begonnen. Papst Gregor X., der auf der Rückkehr von Avignon 1275 in Arezzo starb, hatte Geld für den Dombau hinterlassen, der nach Vasaris Angabe von Margaritone von Arezzo nach den Entwürfen des Lapo fortgeführt wurde. Als infolge des Krieges von 1289, den der Bischof von Arezzo im Bunde mit den Baronen des Casentino mit Florenz führte, Geldmangel eingetreten war, beschloß die Stadt, die aus der Landschaft eingetriebene Kriegsabgabe für den Dombau zu verwenden. Das sind die dürftigen Nachrichten, die über die Baugeschichte des Doms von Arezzo im dreizehnten Jahrhundert vorhanden sind.

---

[29]) Vasari I, 282 und Anm. 3. Florenz als ständiger Wohnsitz des Lapo, daselbst Brückenbauten in Florenz. Margaritone, von Arnolfo in Florenz beeinflußt I, 363; Dombau I, 364.

[30]) Vasari I, 310f.

[31]) Daselbst S. 312.

[32]) Dehio und v. Bezold a. a. O. S. 523; Kugler, Geschichte der gotischen Baukunst" 1859 S. 541; Ricci, „Storia dell'Architettura in Italia" (1858) II S. 68 mit Urkunden; Schnaase a. a. O. S. 140; Burckhardt a. a. O. II S. 67; Mothes a. a. O. S. 753.

Der Dom ist eine Anlage von einfach rechteckigem Grundriß. Das Querschiff ist wenig ausgebildet, der Chor ist dreiseitig geschlossen. Das Langhaus ist dreischiffig und hat im Mittelschiff Gewölbe von quadratischem Grundriß, während die kaum halb so breiten Seitenschiffe Gewölbe von oblongem Grundriß haben. Über den kreuzförmigen, aus vier polygonalen und vier halbrunden Diensten gebündelten Pfeilern liegen an den Oberwänden des Mittelschiffs schmale Wandvorlagen als Dienste auf, auf denen die Quergurten aufsetzen. Im Obergaden öffnen sich unter den Scheiteln der hohen Schildbogen kleine Rundfenster, deren Anlage vielleicht auf französische Vorbilder (Mantes und Poissy) zurückgeht. Dieselben Rundfenster begegnen in S. Maria Novella in Florenz, auch der Grundriß der Gewölbe ist in beiden Kirchen derselbe. Er ist von der cisterziensischen Gotik abzuleiten. Die neueren Beobachter haben in diesem Bau von einfach klarer gotischer Anlage und günstiger räumlicher Wirkung eine allgemeine Annäherung an nordische Verhältnisse wahrgenommen. Nach Kugler sind in S. Maria Novella in Florenz die Raumverhältnisse und das bauliche Prinzip im ganzen dasselbe. Vielleicht sind im Dombau von Arezzo direkte Einflüsse von Norden her wirksam gewesen. Es mag nur an die gleichartige Pfeilerbildung der Cisterzienserkirche Chiaravalle bei Pavia und verwandter Anlagen, zu denen auch die Cisterzienserabtei Chiaravalle bei Jesi in den Marken gehört (1. Hälfte 13. Jahrh.), erinnert werden.[33])

Die Frage, ob der Dombau von Arezzo das entscheidende Vorbild für die Anlage von S. Maria Novella in Florenz gewesen ist, läßt sich kaum mit Sicherheit beantworten. Ebensowenig läßt sich bis jetzt die Frage der Priorität entscheiden. Vermutlich hat auch hier eine Verbindung mit der aus der Bauschule von San Galgano hervorgegangenen Gotikerschule mitgewirkt. Damit ließen sich auch Vasaris unbestimmte Angaben ganz gut vereinigen.

An oberitalienische Vorbilder erinnert schließlich jener große Lettnerbau in der Kirche S. Maria Novella, dessen Existenz durch urkundliche Nachrichten[34]) bezeugt ist, und der erst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts verschwand, als Vasari, „der große Zerstörer der mittelalterlichen florentinischen Kunst“,[35]) auf Geheiß des Großherzogs Cosimo jene radikale Säuberung der großen florentinischen Kirchen vornahm, der zahlreiche Kunst-

---

[33]) vgl. Enlart a. a. O. S. 71 ff. und Abb.
[34]) s. das Nähere bei Wood Brown a. a. O.
[35]) Davidsohn.

denkmäler früherer Jahrhunderte zum Opfer fielen. Der Lettner in S. Maria Novella stand etwas hinter der Mitte des zweiten Langhausjoches, von der Vierung aus gerechnet; er zog sich über die ganze Breite des Langhauses hin und hatte drei mit eisernen Gittertüren verwahrte Portalöffnungen, von denen die mittlere nach uralter Bezeichnung die „Königspforte" (i Reggi) hieß und die anderen beiden Türen sich in den Seitenschiffen öffneten. An der Vorderseite standen vier Familienaltäre, vor denen sich Grabstellen florentinischer Edlen befanden. Auf der Plattform des Lettners war Platz für einen kleinen Altar, ein Lesepult und eine Orgel, deren Flügel Fra Angelico malte.[36]) Hinter dem Lettner, zwischen ihm und dem Querhaus, lag der Mönchschor mit dem Altar in der Mitte und den Chorstühlen (Stalli) zu beiden Seiten.

Das alles verschwand, wie gesagt, erst im 16. Jahrhundert, und damals wurde der Hochaltar an seine jetzige Stelle im Chorhaus verlegt. Schon vorher war durch Alberti die Fassade des 13. Jahrhunderts verändert worden. Aber ihre ursprüngliche Anlage ist noch unter der Pilastergliederung der Frührenaissance erhalten. Die Fassade ist dreiteilig, breiter als hoch, und der Mittelteil schließt mit einem flachen Spitzgiebel ab. Die Fassade ist durch Blendbogen auf schlanken Wandpfeilern gegliedert, die im Erdgeschoß noch rundbogig sind, und hier zu Wandnischen, die für die Aufnahme von Sarkophagen bestimmt waren, ausgespart. Im oberen Geschoß tritt schon die Wandlung im Sinne der Gotik ein. Die Proportionen sind gesteigert und die Pilaster schlanker. In der Mitte des oberen Teils war ein ovales, als „O magnum" in den Urkunden mehrfach erwähntes Fenster angebracht, das Alberti später zum großen Rundfenster umgestaltete. Die ganze Fassade ist mit buntfarbigen Marmorplatten inkrustiert, im Stile der florentinischen Fassaden romanischer Zeit, wo auf alle plastische Dekoration verzichtet ist. Die Fassade von S. Maria Novella ist in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden. Die in den Wandnischen angebrachten Gräber werden schon um 1300 genannt. In der Anlage dieser Avelli erkennen wir wieder oberitalienische Einflüsse. An den Eingangsseiten veronesischer, venetianischer und bolognesischer Kirchen kommen solche Fassadengräber vor.

In bezug auf das Innere der Kirche S. Maria Novella hat man wohl gemeint, daß sie die am wenigsten „florentinische" Kirche sei. Das ist richtig, wenn man bedenkt, daß jenes Ge-

[36]) Vasari II, 207.

wölbesystem mit hochgespannten Arkaden weder vorher noch nachher in Florenz begegnet. Wie ganz andersartig als in S. Trinità ist hier die Raumbildung vollzogen! Aber die Forderungen lauteten in S. Maria Novella anders als dort.

Der längstverschwundene Lettner in S. Maria Novella war ein klarer Ausdruck der Bestrebungen des Kirchenbaus der Predigermönche. Scharf schieden sich die Reiche der Mönchsgemeinde und der Laiengemeinde. Aber der Lettnerbau ging durch die Breite des Langhauses hindurch. Die Seitenschiffe sind einbezogen in den Raumorganismus des Ganzen. Und es gelang durch die Anwendung eines konsequenten Gewölbesystems. Schiffbreite, Arkadenweite und Pfeilerhöhe bedingen sich gegenseitig. Durch die quadratische Grundrißgestaltung der Gewölbejoche im Mittelschiff wird die größte Breite dieses Raumes und die größte Weite der Pfeilerstellungen erzielt. Die Kämpferhöhe liegt in der Mitte der Höhe der Gewölbescheitel, sodaß das glücklichste Verhältnis zwischen Arkadengeschoß und Obergaden entsteht. Beide gewinnen selbständige Bedeutung und gehen als Einheit zusammen. Die Pfeiler, deren Breite nur gleich dem achten Teil der Höhe ist, haben sich verdichtet und enthalten auf kleinstem kubischen Raum als eigentliche Träger des Ganzen die größte latente Kraft. Dasselbe Prinzip waltet in der Gestaltung des ganzen Raumgebildes. Das Gewölbesystem ist auf den einfachsten Ausdruck reduziert, es ist nicht mehr konstituierendes Element eines Hochbaues, und als solcher Kern des Ganzen. Die ideellen Faktoren der Raumbildung, Intervalle und Luftvolumina sind gewissermaßen entscheidend geworden. In Assisi vollzieht sich die Raumbildung von den Grenzen, Wand und Decke aus, wie im Camposantobau des Giovanni Pisano das Schwergewicht des Ganzen auf die Grenze verlegt war, von wo aus die Rechnung begann.

In S. Maria Novella in Florenz geht der Aufbau vom Mittelpunkt aller gotischen Raumgestaltung, dem Mittelschiff aus. Aber es ist nicht in ein starres Gerüstsystem aufgelöst, sondern die Auflösung der festen Raumgrenzen ist bedingt durch diese Pfeiler, durch diese Intervalle. Von hier aus entsteht der durch innere Gesetzmäßigkeit begründete Zusammenhang des Ganzen und ein einheitliches Raumgebilde, das allseitig orientiert ist.

S. Maria Novella in Florenz ist eine geniale Lösung des Problems, aus den Prinzipien gotischer Raumgestaltung die Prinzipien der Weiträumigkeit abzuleiten; zugleich aber muß die Einschränkung gemacht werden, daß der heutige Eindruck, da die trennende Lettnerwand gefallen ist, immerhin ein anderer sein muß.

Die andere Lösung der Aufgabe ist S. Croce in Florenz, der Kirchenbau der Minoriten.

Noch zu Zeiten seines Stifters erschienen die Bettelmönche in Florenz,[37]) der hl. Franz war hier ein häufiger Gast. Florenz war das erste Ziel der Franziskanermission. Seine erste Heimstätte fand der Orden, dessen Mitglieder durch Werke der christlichen Liebestätigkeit Herzen und Geister eroberten, in Florenz im Hospital an der Porta di S. Gallo und dem dazugehörigen Marienkirchlein; einer Stiftung der Guidalotti, denen auch die spanische Kapelle im Kloster von S. Maria Novella ihre Entstehung verdankt. Hospital und Kirche gingen 1218 als Schenkung in den Besitz der Kurie über. Schon vorher hatten die Bettelmönche eine neue Heimat gefunden. Die älteste Kirche S. Croce und das Kloster entstanden seit 1228, wo Papst Gregor IX. die Kirche in seinen Schutz nahm. „Wandernde Arme wurden zu seßhaften Mönchen, ihre Konvente wurden bald zu wichtigen Stützpunkten der politischen Macht der Päpste ... jeder Minderbruder war ein politischer Agent der Kurie, und ihre Gesamtheit war eine furchtbare und düstere Macht in den Händen der Päpste.“[38])

Frühzeitig knüpften sich Beziehungen des Ordens zur Florentiner Kunst. Schon 1225 arbeitet ein Franziskaner, Fra Jacopo, an den Mosaiken der Decke des Baptisteriums. Aber auch außerhalb von Florenz, in Siena, Spoleto und anderswo waren Bettelmönche als Ingenieure tätig. Erst in späterer Zeit haben die kunstfeindlichen Tendenzen des Ordens, deren Träger der hl. Franz selbst gewesen war, künstlerische Tätigkeit im Orden unterdrückt und Spuren solcher beseitigt.

Für die Kirche S. Croce in Florenz[39]) stellte sich bald die Notwendigkeit eines Neubaus heraus, und seit den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts begann man mit dem Bau einer neuen großen Kirche, unter Mitwirkung von Kommune und Bürgerschaft. 1295 fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Aber die städtischen Wirren des folgenden Jahrhunderts und das Wüten der Pestepidemie von 1348 verzögerten die Vollendung; zeitweise geriet der Bau ganz ins Stocken, und erst seit 1383 begann man auf Beschluß der Kommune den Bau zu vollenden. Die Weihe fand erst im 15. Jahrhundert statt. Noch damals stand die alte kleine Kirche des 13. Jahrhunderts vor der neuen

---

[37]) Über die Anfänge der Franziskaner in Florenz vgl. Davidsohn, „Geschichte von Florenz“ II, 1 (1908) S. 110ff.

[38]) Davidsohn a. a. O. S. 122.

[39]) Die Monographie von Moisè „La Chiesa di Sa. Croce in Firenze“, Florenz 1845, ist veraltet.

Anlage, der sie gleichsam als Baumaske diente, auf der Piazza S. Croce.[40]) Nach Villanis Bericht wurde der Bau von der Chorseite im Osten aus begonnen.[41])

Die heutige Kirche[42]) ist ein gewaltiger dreischiffiger Bau, dessen Chorkapelle viereckigen Grundriß hat, und zu dessen Seiten sich je fünf rechteckige Seitenkapellen auf das Querhaus öffnen. Das Mittelschiff besteht aus sieben quergelegten, durch Pfeiler begrenzten Rechtecken. Zu Seiten schließen die Rechtecke der Seitenschiffe so an, daß die lange Seite der rechteckigen Grundrisse bei kaum halber Breite mit der kurzen Seite der Rechtecke des Mittelschiffs zusammenfällt. Die ganze Kirche ist mit einem offenen Dachstuhl überdacht, dessen Balken in den Seitenflügeln gegen die des Mittelschiffs axial gestellt sind. Die spitzen Scheitbogen des Mittelschiffs setzen unmittelbar auf den Kapitellen der massiven, achteckigen Pfeiler auf. Schmale, viereckige Wandvorlagen steigen über den Kapitellen an den Vorderseiten der Mittelschiffwände bis zur Dachhöhe auf. Zwischen ihnen liegen die schmalen spitzbogigen Fenster des Obergadens. Unter diesen läuft über den Scheiteln der Scheitbögen ein auf vorspringenden, steinernen Konsolen ruhender Laufgang hin, der das ganze Innere der Kirche umzieht, zur Höhe der Vierungsbogen des Querhauses aufsteigend und hier über den Scheiteln der Kapellenbogen hinlaufend, um auf der anderen Seite zur alten Höhe herabzusteigen. Die Rückwand der Chorkapelle ist durch ein hohes, dreiteiliges Spitzbogenfenster durchbrochen, während sich in der Vorwand zu beiden Seiten zwei hohe schmale Spitzbogenfenster öffnen. Die Bildung dieser Wandöffnungen ist durchaus die in den Ordenskirchen übliche, das dreiseitig geschlossene Chorhaupt findet sein Vorbild in Assisi.

Das Neue ist in S. Croce die Bildung der Pfeiler. Sie sind, wie gesagt, achteckig, stehen auf einer niedrigen, in frühgotisch-cisterziensischen Profilen gebildeten Basis und tragen Kapitelle, deren Bildung zwei verschiedene Typen zeigt. Einmal begegnet die Blattform, die wir schon in Settimo[43]) beobachten konnten, wieder, drei Reihen fleischiger, gerippter, lanzettförmiger Blätter, deren Blattspitzen sich umlegen. Nur die beiden oberen Blattreihen sind voll ausgebildet, über je zwei Blättern der unteren Reihen wächst ein Blatt der oberen Reihe, deren Blätter so über

---

[40]) Richa I p. 36. Zitat.

[41]) Villani VIII c. 7.

[42]) vgl. Dehio und v. Bezold a. a. O. I; Mothes a. a. O. S. 761; Schnaase a. a. O. S. 147ff.; Kugler a. a. O. S. 546f.; Burckhardt a. a. O. S. 72f.; Thode a. a. O. S. 339f., Grundriß S. 338.

[43]) s. oben S. 52.

die Ecken übergreifen. Die Deckplatte ist schmal und wenig vorladend; am unteren Rande ist das Kapitell von einem schmalen Rundstab abgeschlossen. Der andere Typus der Kapitellbildung zeigt einen korb- oder glockenartigen, nach oben zu breiter werdenden Krater, dessen Seiten mit Akanthusblättern belegt sind. Aus ihnen wachsen an den oberen Enden Volutenbildungen hervor, während in der Mitte die Blätter an der Spitze mit einem Blattknopf oder einer Knospenbildung besetzt sind. Diese Kapitellform begegnet in einzelnen Beispielen schon in der Cisterzienserkirche S. Galgano.[44]) Die Pfeilerbildung hat dagegen schon in Franziskanerkirchen ihre Vorbilder. In der Kirche S. Francesco in Bologna[45]) (Mitte des 13. Jahrhunderts[46])) begegnen ebenfalls massive, achteckige Pfeiler. Von ihren mit zwei Blattreihen besetzten, niedrigen Kapitellen steigen dreiseitige Wandpilaster auf, deren Kämpfer die schmalen Gurten und Rippen des Gewölbes tragen. Die schmalen Fenster sitzen sehr hoch und stoßen oben mit den Scheiteln der Schildbögen zusammen. Die Obermauern des Mittelschiffs über den enggespannten Arkaden sind ungegliedert. Die schmalen Seitenschiffe erreichen nur die halbe Höhe des Mittelschiffs. Dieses bestimmt mit seiner Höhenrichtung der Gesamteindruck, in dem Seitenschiffe und Pfeiler aufgehen.

In S. Croce in Florenz dagegen sind die Seitenschiffe breiter und höher, die Scheitbögen weiter gespannt. Zwischen ihren Scheiteln und der Decke entsteht eine Wand, die durch Wandglieder und Oberlicht klar gegliedert ist. Das durchlaufende, ausgebildete Kämpfergesims ist die scharfe Grenze zwischen Arkadengeschoß und Obergaden. Aber jenes ist für den Gesamteindruck entscheidend. Während oben die geschlossene Raumgrenze herrscht, ist im Untergeschoß der feste Bestand gelockert, und in den Seitenschiffen setzt sich die Raumweitung fort. Die achtseitigen Pfeiler wirken in diesem Sinne, und Mittelschiff und Seitenschiffe wachsen, anders wie in San Francesco zu Bologna, zu einem einheitlichen, allseitig orientierten Raumkörper zusammen. Zugunsten der Weiträumigkeit wurde auf die Gewölbebildung verzichtet. Daß sie anfangs vorgesehen war, bestätigen die aufsteigenden Dienste im Mittelschiff. An die Stelle des Gewölbesystems tritt die großartige, aber ganz unmonumentale Bildung der Balkendecke. Hier ist noch ein

---

[44]) s. oben S. 6.

[45]) vgl. Thode a. a. O.; Dehio und v. Bezold a. a. O. II Taf. 542; Enlart a. a. O. S. 160 und Taf. 33.

[46]) Beg. 1236, gew. 1250, voll. 1263. Ricci. „Guida di Bologna", o. J. (1907) S. 139.

optisch-rhythmischer Vollzug des Sehens bedingt, aber es ist nur noch der letzte Rest eines aus kubischen Raumeinheiten entstandenen Systems der Raumgestaltung. Aus den Bedürfnissen der Ordenskirche heraus entstand die Forderung eines großen, einheitlich organisierten Langhausraumes. Dort in Assisi wurde die Aufgabe gelöst unter Verzicht auf die dreischiffige Gliederung, indem ein im wesentlichen kubisches Raumgebilde entstand. Die Wirkung der Oberkirche von Assisi liegt hier in Santa Croce auch in der Helligkeit des Ganzen. Aber bedeutsamer als dort schließt hier die Schmuckwand mit Chorarmen das Raumganze ab. In den Ordenskirchen von Florenz ist der weitere Schritt vollzogen, in S. Croce unter radikalem Verzicht auf das Mitwirken einer konsequenten Deckenbildung in monumentalem Sinn als Faktor des Raumprozesses. In Assisi mußten die Pfeiler zu Wandgliedern werden, in S. Croce behaupten sie sich als Körper im Raum, als seine konstituierenden Elemente. Die achteckige Pfeilerbildung, wie sie in S. Francesco in Bologna vorbereitet, in S. Croce in Florenz ihre vollkommene Ausbildung fand, war ein Übergang zur höchsten Vereinfachung, zum viereckigen Pfeiler. Dasselbe Pfeilerprinzip fand später Anwendung im Dom zu Lucca und in den großen Sieneser Neubauten der zweiten Hälfte des Trecento, der Taufkirche San Giovanni und dem unvollendeten neuen Dombau. Was hier im großen durchgeführt wurde, fand bereits in kleinen Verhältnissen in Florentiner Kirchenbauten Anwendung. Die Kirchen S. Maria Maggiore,[47]) S. Remigio[48]) und Or S. Michele[49]) in Florenz, über deren Baugeschichte nur dürftige Nachrichten vorliegen, sind Beispiele der Anwendung des Systems des viereckigen Pfeilers. Die untere Halle von Or S. Michele, ursprünglich ein offener Holzbau, wurde in den Jahren 1337—1350 von Francesco Talenti, dem Laienbruder des Klosters von S. Maria Novella, als geschlossene Halle neuerrichtet. In den Jahren 1366—1380 erhielt die Kirche unter der Leitung des Simone Talenti ihre heutige Gestalt, etwas früher war das obere Stockwerk aufgesetzt worden.

Die kleine Kirche S. Remigio[50]) entstand seit dem 11. Jahrhundert und erhielt ihren Namen von einem Hospiz der fran-

---

[47]) Abb. Supino, „Gli Albori" Taf. 27.

[48]) vgl. Mothes S. 758 Anm.; Fantozzi, „Nuova Guida di Firenze" 1848 S. 158; Supino „Gli Albori", dazu Taf. 28 und Grundriß S. 229; Burckhardt a. a. O. II S. 72 (achteckiger Pfeiler).

[49]) Burckhardt a. a. O. II S. 76f.

[50]) Richa I S. 254ff. Die Pfeilerform ist die von S. Croce, das Kapitell desgl. also das Kapitell der Abtei Seltimo.

zösischen Romfahrer. Die Familien des florentinischen Adels machten sich um die Ausstattung und Ausschmückung des Baus verdient. Ihre jetzige Gestalt erhielt die Kirche im wesentlichen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Die kleine Kirche S. Maria Maggiore gehört zu den ältesten Kirchen der Stadt. Sie wurde schon im 6. Jahrhundert von Papst Paschalis geweiht, wie eine Inschrift, die noch im 18. Jahrhundert vorhanden war, berichtete. Die Kirche lag ursprünglich außerhalb der Stadtmauern und wurde um die Zeit des zweiten Mauerbaus umgebaut (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts). In späteren Jahrhunderten verändert, bewahren heute nur geringe Teile das Aussehen jenes Neubaus des 14. Jahrhunderts.

Alle diese Kirchen sind dreischiffig, und ihr Grundriß ist in die Breite entwickelt. Die Gewölbe sind querrechteckig oder quadratisch. Die Arkaden sind hoch, und im Obergaden öffnen sich schmale spitzbogige oder runde Fenster. Or S. Michele ist eine Hallenkirche, die Schiffe haben gleiche Breite. In S. Maria Maggiore bewahren die Pfeiler am meisten noch die alte Funktion als Bestandteile der Wände des Mittelschiffs und trennende Glieder zwischen diesem und den Seitenschiffen.[51])

Die Kirchen S. Croce, S. Maria Maggiore und Or S. Michele werden von Vasari mit dem Namen seines Arnolfo „di Lapo" in Verbindung gebracht. Urkundlich ist für Arnolfo nur die Urheberschaft des 1296 begonnenen Dombaus gesichert. Auf Arnolfo ist am Dom höchstens die Anlage des ersten Joches von der Fassade aus zurückzuführen.[52]) Dieses ist nicht so breit als die übrigen, ein Zeichen, daß hier eine Veränderung in der Leitung des Baues eintrat. Wie weit Arnolfo am Außenbau beteiligt war, ist nicht mehr zu entscheiden. Auf ihn ist vielleicht die ursprüngliche Fassade zurückzuführen, deren Anlage noch in einem Fresko des ausgehenden 14. Jahrhunderts im ersten Kreuzgang von S. Croce erhalten ist.[53]) Danach ist deutlich, daß die Fassade dreiteilig war, drei Portale und drei hohe schmale Spitzbogenfenster hatte. Zwischen den einzelnen Teilen gliederten Lisenen oder Wandpfeiler die Fassade, deren oberer Abschluß wohl als Spitzgiebel gedacht war. Aus einer literarischen Überlieferung ergibt sich, daß über dem Hauptportal, über dem ein

---

[51]) Hier sind an den Pfeilern Heilige und Propheten gemalt, wie in Or San Michele auch, in einem mit architektonischen Motiven geschmückten Rahmen. Wenn diese Malereien gleichzeitig mit dem Neubau des 14. Jahrhunderts sind, so könnten sie zur Datierung verhelfen.

[52]) vgl. Burckhardt a. a. O. II S. 74 f.; Vasari I, 285 ff.

[53]) Abb. Supino a. a. O. S. 162; vgl. Reymond, „L'Antica Facciata del Duomo di Firenze", L'Arte 1905.

Wimperg aufstieg, ein Madonnenrelief unter einem steinernen Baldachin stand, während an den Seitenportalen die Figuren der Verkündigung[54]) angebracht waren. Da diese Dekoration sich auch auf einem Entwurf der Fassade des Doms von Orvieto befindet, hat man auf die Urheberschaft des Arnolfo di Cambio geschlossen.

Am Innenbau des Doms ist Arnolfo nicht beteiligt. Er ist das Werk der Architektengeneration von 1350. Dem Giotto, der von 1337—1339 Dombaumeister war, wird wohl nur die Dekoration des Außenbaus des Teils, der dem Campanile gegenüberliegt, gehören.[55]) Daneben geht der Entwurf des Campanile, und in der Ausführung die untere Hälfte des Sockelgeschosses auf Giotto zurück. Er ist der erste, der die Prinzipien des gotischen Stils in Florenz auf den Außenbau anwendet.[56])

Das Neue ist im Dombau von Florenz, daß hier eine großartige Verbindung des Langhausraumes mit einem Zentralbau mit den Mitteln italienisch-gotischer Raumgestaltung zustande kommt. Für den Gesamtaufbau des Innern ist entscheidend die Verbindung des in S. Croce entwickelten Pfeilerbaues mit dem in S. Maria Novella auf neuer Grundlage ausgebildeten Gewölbebau. Die neueroberten Prinzipien der Weiträumigkeit triumphierten im Dombau von Florenz. Das am Außenbau des Doms von Florenz ausgebildete System fand außerbalb von Florenz, im Dombau von Siena, seine Anwendung.[57])

Andererseits findet das Pfeilersystem des Florentiner Doms zuerst im Dombau von Lucca und in den großen Sieneser Neubauten Aufnahme im großen.

Der Erweiterungsbau des Doms von Lucca[58]) begann in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In den letzten Jahren des Jahrhunderts begann man mit der Erweiterung des Querhauses, seit 1308 wurde die Chorpartie erweitert. Diese Bauperiode reicht bis zum Jahre 1320, und eine Inschrift aus diesem Jahre über dem Mittelfenster der Chorkapelle bezeichnet die Stelle, wo der Neubau 1320 abbricht. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde das Querhaus vollendet. Interdikt und Tyrannenherrschaft unterbrachen dann längere Zeit die Fortführung des Neubaus, und erst nach der Befreiung Luccas begann 1370 die

---

[54]) vgl. Fumi, „Il Duumo di Orvieto".
[55]) vgl. Burckhardt a. a. O.
[56]) Schmarsow a. a. O.
[57]) Supino hat gezeigt, daß die Ansicht des Doms im Fresko der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella die Phantasie eines Malers ist, der mit den damals diskutierten Entwürfen der Architekten vertraut war (ca. 1257).
[58]) Schmarsow a. a. O. S. 138ff.

Erneuerung des Innern vom Chor aus; die „florentinische Gotik hält ihren siegreichen Einzug in den romanischen Dom von Florenz, dessen Inneres uns nun in mehr als einer Beziehung an S. Michele, die Loggia de Signori und andere Bauten von Lucca aus der letzten Hälfte des Trecento erinnert, und gotisch geschulte Baumeister aus Tuszien, die im welfischen Florenz ihren Mittelpunkt sahen, traten überall ein".[59] Sienesische Künstler, unter ihnen Jacopo della Quercia, sind in Lucca tätig, und Nachahmungen des sienesischen Palaststils gotischer Epoche entstehen in Lucca.

Auf diesem Wege liegt der Neubau des Sieneser Doms von 1340, und das Innere der Taufkirche San Giovanni.[60]

Das östliche Seitenportal entwickelt sich von innen heraus. Auf einem hohen Sockel setzen die Halbpfeiler der Türschrägen auf, die nach außen eine Halbsäule auf beiden Seiten abschließt, über der sich fialenartig ausgestaltete Pfeiler erheben. Zwischen diesen schließt sich die spitzbogige Archivolte mit starken Laibungen über dem Stichbogen des Türsturzes zusammen. Darüber setzt der Wimperg auf, dessen Spitze ein Dreipaß einnimmt. Das Ganze ist im plastischen Sinne als Einheit gestaltet.

Das große Hauptportal des Neubaus an der Südseite öffnet sich in drei Geschossen. Während in den unteren Geschossen der Stichbogen den Abschluß bildet, schließt sich die obere Öffnung in Rundbogen. Aus den Resten im ersten Geschoß sieht man, daß für beide Fensteröffnungen schlankes Stabwerk vorgesehen war. Die inneren Seitenwände sollten mit Säulenstellungen geziert werden, von denen aber nur die Kragsteine zwischen den oberen Geschossen vorhanden sind. Die Fensterrahmen sind plastisch ausgestaltet und schließen nach oben mit Fialen ab. Man erkennt daraus, daß diese Fenster selbständig als Einheiten gedacht waren. Ähnlich ist die Fensterbildung an den Langhauswänden des Doms. Die Fenster sind groß und schlank, zweiteilig und mit Maßwerk im oberen Bogenfeld, das spitz ist, geziert. Wimperge und Fialen bilden die Bekrönungen. Die Pfosten der Fenster sind rahmenartig ausgebildet. Die Strebepfeiler sind schlicht behandelt und tragen in Dachhöhe statt der Fialen Freifiguren; ebenso die Strebepfeiler an den Wänden des Mittelschiffs. Wir gehen nicht fehl, wenn wir hier den Einfluß der ähnlichen Behandlung an den Langhauswänden des Florentiner Doms annehmen. Auch die Fensterbildung findet dort ihr Vorbild. Andererseits geht die gleiche Behandlung der Lang-

---

[59] vgl. Schmarsow a. a. O. S. 142.
[60] s. oben S. 47f. und Anm. 44.

hauswände des Doms von Grosseto[61]) (begonnen 1278) auf das Vorbild von Siena zurück. Die Fassade von Grosseto dagegen erinnert mit ihrer großen Fensterrose, den Bogengalerien u. dgl. an das Vorbild von Orvieto. Auf florentinischen Einfluß geht auch die Pfeilerbildung des Innern der Taufkirche S. Giovanni in Siena zurück.[62]) Das Innere ist dreischiffig und zwei Joche tief. Die Kreuzgewölbe von querrechteckigem Grundriß setzen ohne Vermittlung von Kämpferstücken, ganz wie im Innern des Doms, auf den stark ausgebildeten Kapitellen der Pfeiler auf. In ihrer Bildung und den Blattformen lieferten diese Kapitelle das Vorbild für die Kapitelle an den Portalen der Domfassade. Die Pfeiler haben quadratischen Kern, an den sich dreiseitige Pfeilervorlagen auf den vier Seiten vorlegen. Die Pfeiler sind massiv gebildet, Gurtbogen und Rippen, für deren Bildung die jüngsten Teile des Domgewölbes maßgebend gewesen sind, stark profiliert. Die Chornische befindet sich nicht an ursprünglicher Stelle, sie wurde erst im Anfang des 16. Jahrhunderts an die Westseite verlegt. Aus dieser Zeit stammt auch die reiche malerische und plastische Ausschmückung des Innern von S. Giovanni in Siena.

---

[61]) vgl. Dehio und v. Bezold a. a. O. S. 523; Canestrelli, „L'Architettura in Siena" S. 89 f. Abb. Fig. 67 f. Die Fassade ist ein Werk des Sozo di Rustichino aus Siena.

[62]) s. oben S. 47 Anm. 43.

Rückblick.

In Lucca hatte einst Niccolo Pisano seine Erstlingswerke geschaffen, in denen er noch ganz auf romanischem Boden steht. Von Lucca und Pisa ging die Erneuerung der toskanischen Plastik aus. Ihr Neubegründer ist Niccolos Sohn Giovanni Pisano. Aber nicht von Lucca oder Pisa ging die neue Kunst aus. In der gotischen Schule der Cisterziensermönche von San Galgano erwuchsen die Meister der italienischen Gotik.

In der Cisterzienserkirche von S. Galgano trat die burgundische Frühgotik in lebendige Berührung mit der toskanischen Kunstentwicklung. Der Dombau von Siena ist der erste große Versuch, die Prinzipien gotischer Raumgestaltung auf eine romanische Zentralanlage anzuwenden. Der kühne Versuch mißlang, und das Ergebnis war ein schlecht gelungener Kompromiß. Nur auf neuer Grundlage, aus andersartigen Bedingungen heraus konnte die Lösung des Problems des Innenbaus gelingen. Auf der Grundlage einer Beschränkung auf die formale Seite des Problems ergab sich die Fortbildung des romanischen Außenbaues. Der erste Mittelpunkt dieser Bestrebungen ist Pisa; das Baptisterium, die Fassaden von S. Caterina, von S. Michele in Borgo, S. Maria della Spina sind die Beispiele dafür. An einsamer Stelle steht als Versuch, einen Innenraum von außen zu gestalten, der Campo Santo, das Werk des Giovanni Pisano. — Diese Entwicklung bricht in Pisa ungefähr mit dem Tode dieses Meisters ab. Sie findet ihre Fortsetzung in Siena. Von hier war aus der Schule Niccolo Pisanos, dessen Kanzelwerke das Verbindungsglied mit der Cisterziensergotik von San Galgano sind, Arnolfo di Cambio hervorgegangen. Er stellt die Verbindung der neuen gotisch-toskanischen Kunst mit der römischen Kunst dar. „Als der gegebene Vermittler" zwischen pisanischer und römischer Kunst erscheint er gegen Ende des Jahrhunderts in Florenz."[1] Nicht Niccolo Pisano, sondern Arnolfo di Cambio ist der

[1] Swarzenski, „Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts", in „Zeitschr. für bildende Kunst" 1904 S. 99 ff.

eigentliche Mittelpunkt der Gotikerschule Toskanas am Ausgang des 13. Jahrhunderts. Auch ihn beschäftigt das Problem des Außenbaues. Die Fassade des Doms von Orvieto scheint auf ihn zurückzugehen. Die Erfahrungen von Orvieto wurden in Siena verwertet. Es entstanden die großen Fassadenlösungen des Doms und der Taufkirche S. Giovanni. Das Problem, dessen Lösung im Dombau mißlungen war, beschäftigte die Geister. So entsteht der Gedanke des Neubaues. Wäre er verwirklicht worden, so wäre aus den Bedingungen romanischer Raumgestaltung heraus auf formalem Wege der vollkommenste Innenraum gotischer Epoche in Italien geschaffen worden.

Die Zukunft des Problems lag auf einem andern Boden, im Kirchenbau der Mönchsorden.[2]) Wie diese neuen Mächte im Kulturleben Italiens das ganze Volk in allen seinen Schichten erfaßte und das Leben des einzelnen in allen seinen Betätigungen umfingen, so sollte der Kirchenbau der Bettelmönche und des Predigerordens ein Ausdruck ihrer Tendenzen werden. Es entstand die Forderung, Mönchskirche und Laienkirche voneinander zu trennen. Ein großer einheitlicher Raum sollte der Aufenthaltsort der Gemeinde sein. In der Oberkirche von S. Francesco ist diese Forderung verwirklicht, aber auf Kosten der organischen Gliederung des Raums. Sie ist ein Denkmal der Weltfreude des Ordens in seiner Frühzeit und daher ohne Nachfolge geblieben. Es entstand der Typus der großen einschiffigen, ungewölbten Langhauskirche als höchste Steigerung. In dieser Form eroberten die Prinzipien der gotischen Raumbildung Toskana. Überall entstanden, ohne Beziehung zur lokalen Kunstentwicklung, diese Kirchenanlagen, so gut wie in Siena, in Pisa, Lucca, Pistoia, Prato, Arezzo, Cortona und Florenz. S. Croce ist das vollkommenste Beispiel, aber hier lagen schon Keime zu Neuem.

Andererseits wurde im Kirchenbau der Mönchsorden auf dem Wege der „konsequenten" Gotik unter Beibehaltung der mehrschiffigen Anlagen die Auflösung in den Gliederbau vorbereitet. Auf der Stufe dieser Entwicklung steht der Dombau von Arezzo, an ihrem Ende S. Maria Novella in Florenz. In S. Trinità in Florenz wurde das gotische Gewölbesystem auf die Anlage der toskanisch-romanischen Basilika angewandt. Auch

---

[2]) „Die Kunst hat von ihm (Franz von Assisi) nicht das Mindeste empfangen." Davidsohn, „Geschichte von Florenz" II S. 122. Das ist die kürzeste und treffendste Kritik des Thodeschen Buches.

hier bereiteten sich die Auflösungen des Nebeneinanders mehrerer Räume in einen einheitlichen, richtungslosen Raum vor.

So war von allen Seiten die Eroberung von Florenz vorbereitet, als sich die belagerte Festung der siegreich eindringenden Gotik ergab. Florenz wurde der Mittelpunkt der italienischen Gotik in Toskana. Das Symbol ihrer Herrschaft ist der Dombau von Florenz geworden. Zugleich steht er am Anfang einer neuen Entwicklung, die an die Schwelle der Renaissance führt.

Literaturverzeichnis.

Aubert, A., Beiträge zur Lösung der Cimabue-Frage. Leipzig 1907.
Burckhardt, Geschichte der Renaissance. Der Cicerone. 9. Aufl. Berlin 1904.
Canestrelli, A., L'Abbazia di S. Galgano. Florenz 1896.
Canestrelli, A., Ricerche storico-artistiche dell'Abbadia di S. Antimo. Im Bulletino Senese di Storia Patria IV (1897).
Canestrelli, A., L'Architettura medievale in Siena e nel suo territorio. Siena 1904.
Canestrelli, A., La Pieve di S. Quirico in Osenna. In „Siena Monumentale" Heft I. Siena 1906.
Castellazzi, La basilica di SS. Trinità in Firenze. Florenz 1887.
Clausse, Les Marbriers romains. Paris 1897.
Clausse, Les origines Bénédictines. Paris 1901.
Davidsohn, Geschichte von Florenz.
Davidsohn, Beiträge zur älteren Geschichte von Florenz IV (1908).
Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.
Dehio, Zwei Cisterzienserkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der Anfänge des gotischen Stils. Im „Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen" XV (1891) S. 91 ff.
Douglas, L., A History of Siena. London 1902.
Enlart, C., Les Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris 1894.
Fleury, Les Monuments de Pise.
Frey, Loggia de' Lanzi. Berlin 1884.
Frothingham, Introduction of Gothic Architecture in Italy. Im „American Journal of Archeology" 1890.
Fumi, Il Duomo di Orvieto. Rom 1891.
Guasti, S. Maria del Fiore. Florenz 1887.
Hermanin, Pietro Cavallini. In „Le Gallerie Nazionali" V (1900).
Laspeyres, Die Baudenkmäler Umbriens. In Erbkamms „Zeitschrift für Bauwesen" XXIII (1872).
Lisini, S. Domenico in Camporeggio. Im „Bulletino Senese di Storia Patria" 1906 S. 263 ff.
Vitt. Lusini, Storia della basilica di S. Francesco. Siena 1894.
Vitt. Lusini, Il S. Giovanni di Siena. Florenz 1901.
Michel, Histoire de l'Art.
Moore, Character and Development of Gothic Architecture. 2. Aufl. London 1899.
Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1882.
Schmarsow, St. Martin von Lucca und die Anfänge der italienischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1887.
Schnaase, Geschichte der bildenden Künste.
Supino, Arte Pisana. Florenz 1904.

Supino, Gli albori dell'arte fiorentina. Florenz 1906.
Swarzenski, Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts. In der „Zeitschrift für bildende Kunst" N. F. XV (1904) S. 99 ff.
Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885. 2. Aufl. 1904.
Venturi, Storia dell'Arte italiana.
Venturi, La basilica di Assisi. Rom 1908.
Vermiglioli, Dell'Acquedotto e della Fontana Maggiore di Perugia. Perugia 1827.
Viollet-le-Duc, Dictionnaire d'architecture.
Wood Brown, The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburg 1902.

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Lebenslauf.

Ich, Curt Kreplin, wurde am 22. Januar 1883 zu Hamburg geboren als der Sohn des Juweliers Albert Kreplin und dessen Gattin Josefine, geb. Meffert. Ich bekenne mich zur evangelischen Konfession. Ich besuchte das Wilhelm-Gymnasium meiner Vaterstadt, das Kgl. Gymnasium in Stade und das Herzog-Wilhelm-Gymnasium in Braunschweig. Diese Anstalt verließ ich im Herbst 1903 mit dem Zeugnis der Reife. Ich bezog die Universität Berlin, um Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie zu studieren. Seit Herbst 1905 studierte ich auf der Universität Leipzig.

Meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geh. Hofrat Prof. Schmarsow in Leipzig, bin ich für freundlichen Rat und Förderung meiner Arbeit zu herzlichem Dank verpflichtet.